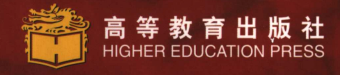


批评理论与实践教程

王一川 主编



Critical Theory and Practice: A Coursebook

高等学校汉语言文学专业教材

（文艺学系列）

文艺学系列一

书名			
文学理论教程（修订二版）		童庆炳	主编
文学理论教程（修订二版）教学参考书		童庆炳	主编
西方文论专题史	童庆炳	曹卫东	编
中国古代文论教程	李壮鹰	李春青	主编
批评理论与实践教程		王一川	主编
文学批评（影印版）			

文艺学系列二

书名			
文学欣赏导引	王先霈	王耀辉	主编
文学批评导引	王先霈	胡亚敏	主编
文学理论导引	王先霈	孙文宪	主编
文学发展论		钱中文	著
文学理论批评术语词典	王先霈	王又平	主编


ISBN 7-04-016459-0

9 787040 164596 >

定价 29.80 元

北京市高等教育精品教材立项项目

批评理论与实践教程

王一川 主 编
李春青 季广茂 副主编
编写组成员(以姓氏笔画为序)
王一川 石天强 刘 莉 李春青 何 浩
陈太胜 陈雪虎 范方俊 季广茂 赵 勇
胡继华 曹卫东 黄 键 梁 刚

高等教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

批评理论与实践教程/王一川主编. —北京:高等教育出版社,2005.4

ISBN 7-04-016459-0

Ⅰ.批… Ⅱ.王… Ⅲ.①文学批评-西方国家-高等学校-教材②文学批评-中国-高等学校-教材 Ⅳ.①I106②I206

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第138747号

策划编辑 云慧霞 **责任编辑** 肖冬民 **封面设计** 于 涛
版式设计 王 莹 **责任校对** 康晓燕 **责任印制** 孔 源

出版发行	高等教育出版社	**购书热线**	010-58581118
社 址	北京市西城区德外大街4号	**免费咨询**	800-810-0598
邮政编码	100011	**网 址**	http://www.hep.edu.cn
总 机	010-58581000		http://www.hep.com.cn
		网上订购	http://www.landraco.com
经 销	北京蓝色畅想图书发行有限公司		http://www.landraco.com.cn
印 刷	北京星月印刷厂		
开 本	787×960 1/16	**版 次**	2005年4月第1版
印 张	22.75	**印 次**	2005年4月第1次印刷
字 数	420 000	**定 价**	29.80元(含光盘)

物料号 16459-00

内容摘要

本书是一部体例与内容都有新意的文学批评教材。全书由上、下两编组成，分别阐述西方现代批评理论和中国现代批评理论。具体由导论、21章及结语组成，论述西方文学批评与中国文学批评、形式主义批评、新批评、心理分析批评、结构主义批评、解构批评、阐释—接受批评、西方马克思主义批评、新历史主义批评、后殖民批评、“文化研究”批评、女性主义批评、中国现代文学批评的兴起、意境论批评、节奏论批评、人格论批评、象征论批评、印象论批评、语言论批评、阶级论批评、当前批评理论的汇通等。

本书注重挖掘中国现代文学批评自身传统，加强对西方文学批评在中国文本批评中的运用的介绍；注重理论与实践贯通，采纳学生范文，突出文学批评的个案分析及其实践性、操作性，因而全书理论讲解深入浅出，语言表达平易流畅。在编写过程中，考虑到非中文专业学生的跨学科阅读需要，所讲知识不会太深太专，既可作高等学校中文专业、艺术专业学生的专业课教材使用，也可作文学爱好者文学批评理论知识普及本使用。

本书附有多媒体导学光盘，方便学习使用。

前言

看到"批评理论与实践教程"这个不太熟悉的书名,你可能首先就会好奇地问:什么是批评理论?我们大家通常都知道批评或理论,但这里却既非批评也非理论,而是有些别扭的批评理论,这批评理论到底是干什么的?我要说,你的问题提得好。确实,你正在面对的是一种能激发你的好奇心而又具有实践价值的新型文学理论与批评领域。

不过,实际上你对批评理论并不是完全陌生的。在经过了大学一、二年级的紧张、愉快的学习之后,你的文学阅读体验和兴趣可能已经大大增强了。你不仅有了比较集中的文学阅读体验,而且还可能获得了初步的文学理论和批评知识,甚至跃跃欲试地要对具体文学文本及阅读体验加以品头论足了。而正是在这个时候,批评理论的种子可能已经悄悄地开始萌发了。读过路遥的长篇小说《平凡的世界》的你,想必记得主人公孙少平阅读苏联小说《钢铁是怎样炼成的》的情景:

> 他一下子就被这书迷住了。记得第二天是星期天,本来往常他都要出山给家里砍一捆柴;可是这天他哪里也没去,一个人躲在村子打麦场的麦秸垛后面,贪婪地赶天黑前看完了这书。保尔·柯察金,这个普通外国人的故事,强烈地震撼了他幼小的心灵。
>
> 天黑严以后,他还没有回家。他一个人呆呆地坐在禾场边上,望着满天的星星,听着小河水朗朗的流水声,陷入了一种说不清楚的思绪之中。这思绪是散乱而飘浮的,又是幽深而莫测的。他突然感觉到,在他们这群山包围的双水村外面,有一个辽阔的大世界。而更重要的是,他现在朦胧地意识到,不管什么样的人,或者说不管人在什么样的境况下,都可以活得多么好啊!在那一瞬间,生活的诗情充满了他十六岁的胸膛。他的眼前不时浮现出保尔瘦削的脸颊和他生机勃勃的身姿。他那双眼睛并没有失明,永远蓝莹莹地在遥远的地方兄弟般地望着他。当然,他也永远不能忘记可爱的富人的女儿冬妮娅。她真好。她曾经那样地热爱穷人的儿子保尔。少平直到最后也并不恨冬妮娅。他为冬妮娅和保尔的最后分手而热泪盈眶。他想:如果他也遇到一个冬妮娅该多么好啊!这一天,他忘了吃饭,也没有听见家人呼叫他的声音。他忘记了周围的一切,一直等到回到家里,听见父亲的抱怨声和看见哥哥责备的目光,在锅台上端起一碗冰凉的高粱米稀饭的时候,

他才回到了他生活的冷酷现实中……从此以后，他就迷恋上了小说，尤其爱读苏联书。

如果你既有过孙少平那类阅读体验，又对文学理论与批评知识有了初步了解，你就可能会产生一些有趣的联想：(1)这位"文化大革命"年代的中学生为什么会被小说迷住直至遗忘了实际生活中的砍柴任务？(2)这虚构的故事为什么会激发起他的如此强烈的"贪婪"之心？(3)外国人的故事与中国读者有什么干系？干吗那么信以为真而深深地投入？(4)他阅读后产生的"说不清楚"、"散乱而飘浮"、"幽深而莫测"的"思绪"究竟是什么？(5)小说凭什么能让他相信双水村外面有个"辽阔的大世界"并热烈地向往？(6)小说何以能让他坚信每个人在不管什么境况下都能活得多么好？(7)什么是"生活的诗情"？(8)他为什么会把保尔当做自己的亲兄弟，同时像保尔一样那么强烈地喜爱冬妮娅？(9)他为什么会想"如果他也遇到一个冬妮娅该多么好啊"？(10)"生活的冷酷现实"为什么不足以浇灭他对小说和"苏联书"的深深"迷恋"？

对这10个问题(当然可能更多)，你肯定会带着你的阅读体验而尝试在心里做出自己的回答，或者与同学好友交流。你们之间的答案可能会不同，甚至也会出现激烈的争论。例如，有过与孙少平一样的贫苦经历的人和没有过这种经历的人之间，以及现实中已赢得"冬妮娅"的人与正在热烈地渴望"也遇到一个冬妮娅"的人之间，具体体验和观点肯定会有不同。但是，毕竟你或你们正在从事一个富有意义的工作：在对于具体小说的文本批评中思考相关的理论问题。你可能自己都没有想到，这种在具体批评中思考理论的方式本身正是批评理论的特点之所在呢！而你或你们，当如此投入地探索和争论孙少平的阅读体验及相关问题时，实际上是正在沿着批评理论的大道前进呢！只不过还没有清晰地意识到而已。但正是这样的阅读和思考，已经为你步入批评理论的殿堂打下了有益的基础。

你手头的这本《批评理论与实践教程》，就是我们为高校中文专业或其他相关专业的二年级以上大学生编写的一部有关现代文学批评理论及其实践的教材，这种教材在国内应当是首次尝试，希望能有幸成为你进入批评理论的有用向导。

现在编写这部批评理论与实践教材正是时候。一方面，当前教学实际中存在着对于应用型和操作型教材的愈益迫切的需要。随着我国高校通识教育的越来越广泛开展，以及中文人才培养目标日趋综合型、应用型，中国语言文学专业教学越来越需要一种理论联系实际、趋向应用和具有可操作性的知识框架及教材。另一方面，随着学术界在中外批评理论的翻译、研究或教学探索领域逐步深入，编写这种教材的条件已经具备。这样，在通常的文学理论、文学批评和文学史教材之外，另行编写相关而又不同的批评理论与实践教程，就有了实际需求和

可能性。

既然是到目前为止我国高校教材中前所未有的批评理论与实践教程,就应当让它的独特之处尽力呈现出来,这就需要我们在教材内容和体例两方面都力求创新。

这部教材在内容上尝试提供一些新东西。第一,聚焦于现代批评理论,揭示其得以挑战传统理论与批评或取而代之的种种缘由;第二,对批评理论做出明确的界说;第三,一方面概要介绍西方批评理论流派现状与应用状况,一方面着力发掘被忽略和轻视的中国现代批评理论传统;第四,对批评理论力求在理论与实践的结合上作贯通式描述,避免理论与批评的分离;第五,在介绍每个批评理论流派时,尤其注重介绍其具体的文本分析状况,并且尽可能地落实到可操作层面。

这种教材内容要求相应的编写体例创新:

第一,设导论和上、下两编,导论概述批评理论的基本问题,上编介绍西方现代批评理论,下编介绍中国现代批评理论传统。

第二,在具体讲解中外批评理论状况时,注意在体例上有所区别。我们注意到,美国学者布莱斯勒(Charles E. Bressler)在《文学批评:理论与实践导论》中,每论及一种批评理论,总是遵循如下体例:导论(introduction)、历史发展(historical development)、问题分析(question for analysis)、范文(sample essays)、进一步阅读书目(further reading)、网址搜索(websites for exploration)、学生论文(student essay)、专业论文(professional essay)。[1] 这个体例显示了明确的理论简易、理论与实践结合、方法的可理解性和可操作性、指导学生如何动手做练习等特点,富于启发性,值得借鉴。但考虑到我国高校学生的接受实际及课堂教学需要,我们不妨对这一构架做些必要的调整。在介绍西方批评理论时,遵循如下体例:发展过程(各流派的大致发展脉络)、理论概述(流派产生的文化背景、思想来源和理论假设)、操作方法(流派内主要大家的批评思路和操作方法)、批评特色(概括本批评流派的特色,发掘其意义和启示)、个案分析(流派内大家的代表性个案分析,可摘引原文或作描述性简介)、学生范文。在介绍中国现代批评理论传统时,由于其中理论表述或流派特征有时不够鲜明,难以概括,如果硬性概括就可能失之武断,所以改为如下体例:理论概述、问题重心、批评特色、个案分析。

第三,在介绍西方批评理论时,专门设置"学生范文",选取在校本科生运用特定批评理论流派观点去分析文本的短篇习作作为示范。这是我们特意从北京师范大学汉语言文学专业本科生作业中选出的。这在一定意义上可以见出当前中、高年级中文专业大学生可能达到的程度,但不一定具有广泛的代表性,因而

---

① Charles E. Bressler, *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, New Jersey: Pretence-Hall, 1999, pp. iii-vi.

仅供参考。

第四，在安排各章内容时，实行我所谓非节化方案。这是我在自己写的《文学理论》（四川人民出版社2003年版）和主编的《大众文化导论》（高等教育出版社2004年版）等教材中尝试的新体例。非节化，就是舍弃以往教材通用的“章节目点”模式中的“节”，而采用章下直接设目和点的方式。我的体会是，在每一章里，你只要设了节，就需要为它寻找足够多的目和点去填空，一切都围绕节进行。一编教材就想到要拿出如此这般全面、系统、完整的知识体系，往往没有这么多也竭力硬性拼凑，不仅编写者自己很累，而且受苦的还有读者和任课教师。事实是，现实的文学批评理论过程却往往是个别、具体、多样而复杂的，很难说有什么系统性和完整性。即使有，在今天看来更多的是人为的假定。你假定存在着全面系统完整的知识体系，当然就可以把它建构起来。但是，在今天的知识型和文学现实中，当传统的以体系为核心的知识型受到拆解时，我们何必再固守那带“节”的体系呢？考虑到这些因素，本教材转而探索无节的章目点编写模式。这种无节的教材模式意味着，每章中目的数量虽然大体确定，但由于没有被称为节，所以其下属的点及更小的单位在数量上就可以多少不拘了，完全看编撰者的需要，这有助于形成知识阐述上的灵活性、平易性。比如，第一章“批评理论与实践概述”所下设的“一、文学阅读、文学批评与批评理论”，如果叫做“第一节 文学阅读、文学批评与批评理论”，那就必然要求在其下面再设目、点等论述层次，“一个都不能少”。而我这里把它直接称作目，那么它在自身内部就可以不再设下一级层次（点）了（也可以再设，完全看需要而定）。这样就不会强逼着编撰者一定要生硬地凑够教材格式规定的点数了。当然，这种非节化方案首先就是来自我对自己的自我批判，因为当年我自己曾经那么深爱过带节的“体系”。尽管如此，章节目点模式自有其强势存在的缘由，仍然没有必要轻易否定，只是我们目前在这之外需要更多的模式、更开放灵活的天地而已。

另外，我们在编写时还尽量争取理论阐述简练、语言平实、面向文本分析操作实践等，这些都是为了方便学生阅读、体会和应用。至于每章结束后开列的进一步阅读书目，则是想帮助读者作进一步纵深学习。书末附有批评理论小词典，是为了帮助读者复习本书重要术语。

编写批评理论与实践教程是一次初步尝试，真诚地期待你批评指正。

王一川

2004年8月1日于北京师范大学

目　录

导论：通向批评理论

上编：西方现代批评理论

下编:中国现代批评理论

导论：通向批评理论



第一章
文学批评理论与实践概述

文学阅读就行了，为什么还要批评，而且是批评理论？批评理论究竟是怎么回事？初习批评理论的读者，想来会提出这样的问题。这个问题提得确实有道理，需要辨别一番。

一、文学阅读、文学批评与批评理论

文学阅读、文学批评和批评理论之间的关系，说到底并不复杂：文学阅读就是你正在翻阅文学作品的过程本身；当你阅读文学作品而有心得，并且能用一定的词句去表达时，批评就产生了；进一步，当你还懂得选择一定的专门术语去对这种批评加以概括，并且上升到具有一定普遍意义的推论时，最初步的批评理论就已经悄悄地显山露水了。现代美学家宗白华曾这样记述自己青年时期的一次经历：

> 有一天我在书店里偶然买了一部日本版的小字的王、孟诗集，回来翻阅一过，心里有无限的喜悦。他们的诗境，正合我的情味，尤其是王摩诘的清丽淡远，很投我那时的癖好。他的两句诗"行到水穷处，坐看云起时"，是常常挂在我的口边，尤在我独自一人散步于同济附近田野的时候。
>
> 唐人的绝句，像王、孟、韦、柳等人的，境界闲和静穆，态度天真自然，寓秾丽于冲淡之中，我顶喜欢。①

① 宗白华：《我和诗》(1937)，《美学与意境》，北京：人民出版社1987年版，第173页。

青年宗白华“翻阅”王维和孟浩然的诗时,“心里有无限的喜悦”,这时还是一种文学阅读体验;进而当他说“他们的诗境,正合我的情味,尤其是王摩诘的清丽淡远,很投我那时的癖好”时,批评已经开始了;随后进一步指出“唐人的绝句,像王、孟、韦、柳等人的,境界闲和静穆,态度天真自然,寓秾丽于冲淡之中,我顶喜欢”,显然表明他的批评已经从个别批评上升到可以概括多个诗人诗作的普遍的批评理论了,并且在其中还不忘表露个人的体验(“我顶喜欢”)。

上面的例子尽管比较简单,但可以帮助我们具体地理解文学阅读、文学批评和批评理论之间的关系。从文学阅读经过文学批评再到批评理论,是一个顺理成章的渐进过程。首先,读者沉浸于对文学作品的忘情体验中,表明文学阅读对读者产生了有益的作用。其次,当读者不满足于仅仅产生阅读体验而是乐意于把自己的体验表述出来与人交流时,文学批评就产生了。最后,当他进而运用有条理的语言去比较、概括和反思更普遍和更基本的文学问题,并且由此传达有关人生价值的更深入思考时,批评理论就可能因此出现。也就是说,当他有意识或无意识地运用一定的理论方式及其价值系统去概括性地批评具体文学现象及更复杂的相关社会现象时,批评理论就可能在这里发生了。批评理论标志着普通文学阅读过程向有条理的批评言说及其价值系统发展。

比如,李长之在鲁迅生前撰写《鲁迅批判》一书,对鲁迅作了及时的“批判”,一举奠定了他的现代批评理论家声名。他注意运用新的理论去批评鲁迅,回答鲁迅创作与阅读中提出的问题,例如:鲁迅为什么没有发表过长篇小说?他最成功的小说为什么往往以农村生活为背景?李长之运用作家审美人格与体验结构理论做出了一种合理的解答:

> 鲁迅在性格上是内倾的……这种不爱“群”,而爱孤独,不喜事,而喜驰骋于思索情绪的生活,就是我们所谓“内倾”的。在这里,可说发现了鲁迅第一个不能写长篇小说的根由了,并且说明了为什么他只有农村的描写成功,而写到城市就失败的缘故。这是因为,写小说得客观些,得各样的社会打进去,又非取一个冷然的观照的态度不行。长于写小说的人,往往在社会上是十分活动,十分适应,十分圆通的人,虽然他心里须仍有一种倔强的哀感在。鲁迅不然……他一不耐,就愤然而去了,或者躲起来,这都不便利于一个人写小说。宴会就加以拒绝,群集里就座不久,这尤其不是小说家的风度。然而他写农村是好的,这是因为那是他早年的印象了,他心情上还没有那样厌憎环境。所以他可以有所体验,而渲染到纸上。此后他的性格,却慢慢定形了,所以虽生长在都市,却没有体会到都市,因而他没有写都市人生活的满意的作品。一旦他的农村的体验写完了,他就已经没有什么可写,所

以他在 1925 年以后，便几乎没有创作了。①

在李长之看来，鲁迅不是客观的多方面的小说家，而是重体验的主观抒情诗人。他“不能写长篇”和小说创作在 1925 年中断，以及写农村成功而写城市失败，都应当归因于他个人的“内倾型”人格。同理，也正是出于对鲁迅“内倾型”人格的独到把握，李长之特别推崇《伤逝》：“比较更纯粹的抒情文字，却是《伤逝》……《伤逝》可以代表鲁迅的一切抒情的制作。”②李长之敏锐地发现，涓生形象正是鲁迅本人的独特个性的一种投影：“一种常常感到奚落、讥嘲的压迫，也是鲁迅所有的，在文中记叙常到通俗图书馆的情形道：‘好在我到那里去也并非为看书。另外时常还有几个人，多则十余人，都是单薄衣裳，正如我，各人看各人的书，作为取暖的口实。这于我尤为合式。道路上容易遇见熟人，得到轻蔑的一瞥，但此地却决无那样的横祸，因为他们是永远围在别的铁炉旁，或者靠在自家的白炉边的。’特别不能忘怀于别人的轻蔑，这是鲁迅！”③由于具有内倾型人格的人自尊心十分强烈，因而李长之自信地断言：“特别不能忘怀于别人的轻蔑，这是鲁迅。”从李长之的“鲁迅批判”，不难看出批评理论的具体特点：它总是一种基于阅读的、与具体批评相结合的理论。④

不妨对文学阅读、文学批评和批评理论作一简要概括。文学阅读是指读者对文学作品的词句和意义的理解与体验过程；文学批评是指读者在文学阅读基础上对文学作品的评论；批评理论则是文学批评理论的简称，是指读者在对文学现象的阅读和批评过程中体现的特定批评方式，借此而对更普遍的文学问题的反思以及这过程中体现的价值系统。当宗白华宣称“唐人的绝句，像王、孟、韦、柳等人的，境界闲和静穆，态度天真自然，寓秾丽于冲淡之中，我顶喜欢”时，他的崇尚“冲淡”的批评方式以及相应的古典性文化价值追求已经表露无疑了。而当李长之评说鲁迅创作问题并高度评价《伤逝》的抒情价值时，他的人格理论出发点也就此表现出来了。批评理论之所以被称为理论，是由于它不仅有具体的批评方式，而且还有由此出发而对更普遍问题的探索，以及相应的作为支撑的更大的文化价值系统。

用最简明的话来说，批评理论往往要在具体的文本分析中探索文学的普遍问题，这意味着批评理论既是一种对于具体文学文本的批评，又是一种对于普遍

① 李长之：《鲁迅批判》，上海：北新书局 1936 年版，第 112～113 页。

② 李长之：《鲁迅批判》，上海：北新书局 1936 年版，第 67 页。

③ 李长之：《鲁迅批判》，上海：北新书局 1936 年版，第 68 页。

④ 有关李长之的现代批评理论建树，见梁刚：《理想人格的追寻——论批评家李长之》（北京师范大学 2003 年博士论文）。

性文学问题的理论建构。所以可以说，批评理论大体相当于文学批评与文学理论在特定历史时段的一种特定的融会方式。

二、批评理论的生成及其原因

批评理论并不是文学批评与文学理论的简单相加。它是当文学批评与文学理论的关系在大约20世纪60年代发生历史性变迁时才出现的一个新概念、一种新形式。

批评理论，来自英文 critical theory，直译就是"批评理论"①。这个术语是从大约20世纪60年代起在欧美逐渐流行开来的。从事批评理论的学者们既不再被称为理论家(theorist)，也不再被称为批评家(critic)，而是被称为批评理论家(critical theorist)。这个变化耐人寻味。

在这之前，文学理论与文学批评是有分别的：文学理论(literary theory)被认为是一种普遍性表述方式，它更关心从具体上升到普遍，着眼点是普遍。正如美国批评理论家保罗·德曼(Paul de Man，1918—1983)所说，人们常常"把理论理解成在某种概念普遍性系统中，来确立文学阐释和评估"②。与文学理论在概念普遍性系统中展开文学阐释和评价不同，文学批评(literary criticism)则被视为一种个别性表述方式，它更关心从普遍理论推演到个别作品，着眼点是个别。前者如德国美学家黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770—1831)有关象征型、古典型和浪漫型艺术及其变化的艺术史理论，后者如法国批评家圣伯夫(Charles Augustin Sainte-Beuve，1804—1969)有关雨果等作家的传记批评。在人们眼里，文学理论更关注普遍性，它指导文学批评；而文学批评则更关注个别性，它正是文学理论在文学现象研究中的具体运用。这种情形的存在，在欧美20世纪60年代以前、在中国20世纪90年代以前是带有普遍性的。

批评理论是在文学理论与文学批评的传统关系出现断裂而需要重组这一特定状况下出现的。从20世纪60年代后期起，以法国思想家米歇尔·福柯(Michel Foucault，1926—1984)的影响加深、雅克·德里达(Jacques Derrida，1930—2004)的崛起并搅动欧美文坛等为鲜明标志，随着欧洲结构主义转向后结构主

---

① 在译为"批判理论"时通常是指德国法兰克福学派的社会批判理论及其后继形态，见本书第9章。

② [美]德曼：《对理论的抵制》(1982)，《解构之图》，李自修等译，北京：中国社会科学出版社1998年版，第96页。

义(或解构主义)、美国新批评的主流地位被解构批评所取代,以及阐释学、接受美学、新历史主义、女性主义、新马克思主义等文学理论与批评思潮的兴盛,文学理论与文学批评之间的传统界限受到致命质疑,批评理论应运而生。批评理论的生成与如下现象相关。

第一,文学理论的批评化。从文学理论来看,当其传统的普遍性指导权威衰落而具体性受到重视时,重心必然向以具体见长的文学批评偏移,直到演变为以文学批评方式而存在。

第二,文学批评的理论化。从文学批评来看,当其摆脱传统的理论附庸地位,通过具体文本分析而在文学的一系列重大问题上大显身手时,本身已经担当起新的理论先锋角色,只不过这种理论先锋角色是始终以具体批评面貌出现的。美国当代批评理论家莫瑞・克里格(Murray Krieger)说:"作为一种知识形态,而不是仅仅作为我们与文学的情感遭遇的详细描述,文学批评必须理论化。"正是这种理论化的批评使得"理论的作用业已深化和广泛"。[①] 批评的理论化的显著后果之一便是,文学研究越来越具有深奥的理论特征:"今天,在文学学术研究的各个领域的任何地方,都不能避而不谈理论问题了。这对我们眼下有关文学的评说,以及对文学的接受都有深远的影响……如果文学家今天的话语似乎深奥难解,那么,我们愿意这样认为:那是因为他们所讲的愈来愈敏锐深刻,超越了直接的诗学反应,而接近他们对自己的文化及其产品所提出的哲学问题。"[②]

第三,文学理论与批评的跨学科化。这一点尤其重要。莫瑞・克里格明确指出:"此前兴旺发达的文学理论学科……将扩展为更广泛的、现在称为批评理论的跨学科研究,并试图涵盖我们过去认为是人文科学和某些社会科学中的许多不同理论文本,也就是我们仿照法国人称之为'人学'的东西。"[③]从文学理论和文学批评的学科语境来看,随着文学、语言学、美学、哲学、社会学、人类学、政治学、历史学等学科之间的跨学科互渗变得越来越普遍,文学理论与批评之间不仅更为经常地实现跨学科互渗,而且这种跨学科互渗已经成为它们存在和发挥作用的通常方式;与此同时,它们还与上述其他人文社会学科之间形成更广泛的跨学科互渗,并且还反过来成为这些人文社会学科之间的跨学科互渗的富于示范意义的实验场。保罗・德曼揭示了文学理论与语言学互渗所产生的跨学科力量:"文学性的语言学,比起包括经济学在内的其他任何探索方式来说,在揭示

---

① [美]克里格:《关于关于词语的词语:文学文本、批评及理论》(1983),《批评旅途:六十年代之后》,李自修等译,北京:中国社会科学出版社 1998 年版,第 226 页。

② [美]克里格:《关于关于词语的词语:文学文本、批评及理论》(1983),《批评旅途:六十年代之后》,李自修等译,北京:中国社会科学出版社 1998 年版,第 226 页。

③ [美]克里格:《关于关于词语的词语:文学文本、批评及理论》(1983),《批评旅途:六十年代之后》,李自修等译,北京:中国社会科学出版社 1998 年版,第 238 ~239 页。

意识形态的畸变性上，都更是一种不可或缺的有力工具，在解释畸变性的发生上，都更是一种决定因素。”[1]希利斯·米勒（J. Hillis Miller，1928— ）进一步指出：“德曼或德里达的作品并非全是‘内在的’研究，也并非只关注语言本身、完全脱离超语言学的范畴、使语言局限在狭小的范围之中。事实上，他们对文学与历史、心理学、伦理学的关系，已经有了详尽阐述的理论……足以说明趋向政治性、历史性、社会性这种近乎普遍性的转向，构成了当今文学研究的特征。”[2]英国当代批评理论家、“西方马克思主义”的代表人物特里·伊格尔顿（Terry Eagleton，1943— ）格外重视文学理论与批评的政治性和意识形态性：“现代文学理论的历史是我们时代的政治和意识形态史的一部分，从雪莱到诺曼·霍兰德（Norman Holland），文学理论一直与政治信念和意识形态价值紧密相连。”[3]他指出，不是说他自己主张的“政治批评”（political criticism）才是真正的文学批评，而是说一切文学批评都是“政治性”的，只是其“政治的性质”（the nature of its politics）不同而已。[4] 因此，“文学理论……确实不过是社会意识形态的一个分支而已”（literary theory is really no more than a branch of social ideologies）[5]。

正是在理论的批评化、批评的理论化和跨学科互渗语境中，批评理论寻找到自身的合适的存在理由和发挥作用的开阔地带。当文学理论与文学批评之间的相互跨越，甚至当文学研究与其他人文社会学科之间的相互跨越已经成为几乎司空见惯的事情时，批评理论在欧美的生成和登上主流宝座，显然就是必然的和合理的了。

中国当代文学界的情形与欧美虽然不同，但自从20世纪90年代以来也已经发生了重大变化。这种变化表现在文学研究领域，就是文学理论与批评的传统关系也解体了，出现了新的理论与批评互渗的批评理论形态。

三、中外批评理论模式

尽管批评理论是在20世纪60年代后期（欧美）和90年代以来（中国）才逐

① ［美］德曼：《对理论的抵制》（1982），《解构之图》，李自修等译，北京：中国社会科学出版社1998年版，第103页。

② ［美］米勒：《当前文学理论的功用》，《重申解构主义》，郭英剑等译，北京：中国社会科学出版社1998年版，第220～221页。

③ Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell Publisher Limited, 1983, p. 194.

④ Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell Publisher Limited, 1983, p. 195.

⑤ Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Basil Blackwell Publisher Limited, 1983, p. 204.

渐生成的，而相对成熟的批评理论更是在那以后的许多年里才逐渐显现出其大致轮廓，但这不妨碍我们以批评理论为视角，去对中外批评理论模式作一番审视。以批评理论为视角，可以帮助我们回顾既往文学理论与批评传统，把那些过去不大明朗而又确实存在的特定批评方式揭示出来。

批评理论有模式吗？批评理论作为对特定文学现象的具体分析和评价，严格说来不存在固定的"模式"。不同的文学现象要求不同的批评，何来预设的、先入为主的和普遍有效的批评理论"模式"？真正的批评理论模式恰恰是打破旧有模式而在新开拓的批评园地里实现独创的结果。或者说，批评理论并不意味着沿用或刻意打造固定模式，它本身就是正在建构的新模式。批评理论是一个过程，是借助文本批评而发现普遍真理或价值系统的过程。与其说批评理论家先入为主地预设了固定批评理论模式，不如说他们的具体批评理论过程体现了这种模式。

不过，对于批评理论的研究来说，尤其是对于大学中文专业的教学而言，对现有的各种批评理论加以适当的概括和归纳，却又有着一定的必要性。如果不适当加以概括和归纳，以往的批评理论成果及其传统就无法通过现代大学教育体制而得到应有的传承。

这里不妨对过去的批评理论状况加以简要概括，从中归纳出几种批评理论模式，以便人们学习时参考。学习这些现成的批评理论模式，最终目的不是让人们去因袭，而是促使他们在实践中做出新探索和新创造。

1. 古典"感兴"批评

感兴批评模式，属于中国古代独具特色的批评理论模式，是以富于感兴的阅读与评论去尽可能还原文本感兴的批评方式。这是我们站在当前批评理论视角对中国古典文论加以重新审视而得出的一点观察，因而自然与现代批评理论存在一些分别。在中国古代，从孔子的"兴于诗"到叶燮的"兴起"，感兴批评经历了漫长的发展演变过程，形成了自身的模式。第一，从批评的宇宙观基础看，感兴批评表现了一种万事万物相异而又相类的宇宙观，力求揭示文学世界以及现实世界共同存在的兴发感动关系。第二，从批评的重心看，感兴批评主要谈论文学所展现的个体生活体验即"感兴"。第三，从批评的思维方式看，感兴批评崇尚与感兴相近的瞬间感悟或直觉，强调以感兴批评去还原文学感兴，而轻视或反对推理式批评。第四，从批评的表述文体看，感兴批评多采用富于文采的点评体甚至诗体，而不愿意推演出逻辑严密的学术论著体。孔子评《诗经》只留下"片言只语"，刘勰以韵文形式写成文论巨制《文心雕龙》，杜甫的《戏为六绝句》开创了"以诗论诗"传统，金圣叹、毛宗岗和张竹坡等对白话长篇小说的批评仅仅"点到即止"，等等。这里不妨约略回顾如下。

（1）刘勰《文心雕龙·辨骚》评《离骚》。"……固知《楚辞》者，体宪于三

代，而风杂于战国，乃《雅》、《颂》之博徒，而词赋之英杰也。观其骨鲠所树，肌肤所附，虽取熔《经》旨，亦自铸伟辞。故《骚经》、《九章》，朗丽以哀志；《九歌》、《九辩》，绮靡以伤情；《远游》、《天问》，瑰诡而慧巧；《招魂》、《大招》，耀艳而采深华；《卜居》标放言之致，《渔父》寄独往之才。故能气往轹古，辞来切今，惊采绝艳，难与并能矣。自《九怀》以下，遽蹑其迹，而屈宋逸步，莫之能追。故其叙情怨，则郁伊而易感；述离居，则怆怏而难怀；论山水，则循声而得貌；言节候，则披文而见时。是以枚贾追风以入丽，马扬沿波而得奇，其衣被词人，非一代也。"这里对屈原作了高于以往任何评价的新评价，言简意赅，切中关键，并且富于感染力。

（2）杜甫的论诗诗。《戏为六绝句》："庾信文章老更成，凌云健笔意纵横。今人嗤点流传赋，不绝前贤畏后生。王杨卢骆当时体，轻薄为文哂未休。尔曹身与名俱灭，不废江河万古流。纵使'卢王操翰墨，劣于汉魏近风骚'。龙文虎脊皆君驭，历块过都见尔曹。才力应难夸数公，凡今谁是出群雄。或看翡翠兰苕上，未掣鲸鱼碧海中。不薄今人爱古人，清词丽句必为邻。窃攀屈宋宜方驾，恐与齐梁作后尘。未及前贤更勿疑，递相祖述复先谁？别裁伪体亲风雅，转益多师是汝师。"这里开创了以诗论诗的批评文体，富于感兴活力地评论了庾信、初唐四杰、古今、风雅等，传达了杜甫本人的独特诗学观，从诗学思想到文体对后世都有很大影响。

（3）金圣叹《读第五才子书法》评《水浒传》。"只如写李逵，岂不段段都是绝妙文字，却不知正为段段都在宋江事后，故便妙不可言。盖作者只是痛恨宋江奸诈，故处处紧接出一段李逵朴诚来，做个形击。其意思自在显宋江之恶，却不料反成李逵之妙也。此譬如刺枪，本要杀人，反使出一身家数。"这里的点评着墨不多，但富有传神的力量，揭示了《水浒传》中李逵形象的妙处——写宋江以李逵相衬，不料反成李逵之妙。

这种古典感兴批评理论模式的关键点，在于从文学文本中寻求感兴的呈现状况。这里所寻求的感兴，并不是简单的个人生存体验，而是在个人生存体验中蕴含的对于社会生活状况的活的体验。

2. 词语批评

这里主要是指 20 世纪 20～50 年代英美"新批评"所代表的注重词语分析的批评模式，其主要代表是英美大学的一批学者或学院批评家。① 简要说来，词语批评模式体现如下特点：第一，在文学的基本问题上，认为文学不是对社会的再现或情感的表现的产物，而是词语的形式构造；第二，在批评的对象上，认为不

① 参阅赵毅衡编选：《"新批评"文集》，北京：中国社会科学出版社 1988 年版。

是作家或社会状况而是作品本体才是批评的对象；第三，在批评的重心上，致力于分析作品词语中的富有意义的特殊状况，如“朦胧”(ambiguity)、“张力”(tension)、“反讽”(irony)、“悖论”(paradox)等；第四，在批评方式上，采用文本“细读”(close reading)法，即异常精细地阅读和分析具体文本词语。这种批评模式的批评程序表现为如下步骤：第一步是寻找在词语和意义上都有深度的文本，第二步是细读词语，第三步是发现其中的特殊语言状况并加以阐释。

3. 结构批评

这里主要是指20世纪50～70年代盛行于欧洲的结构语言学批评模式，其主要代表为一批语言学家、人类学家和批评家。这种批评模式有如下特点：第一，在文学的基本问题上，认为文学是一种普遍的语言系统的产物；第二，在批评对象上，成为其关注目标的不是具体文学作品而是支配它的深层逻辑程序；第三，在批评重心上，致力于建立制约作品意义系统的语言学模型，如“二元对立”(binary oppositions)、“符号矩阵”(semiotic rectangle)等；第四，在批评方式上，有意忽略文本的社会再现、情感表现或词语因素而专注于更大的深层结构的发掘。这种批评模式的操作程序是：第一步发现文本中的要素，第二步将这些要素排列组合成语言学模型，第三步推导出某种深层普遍意义，通常是文化意义。例如，克劳德·列维－斯特劳斯(Claude Levi-Strauss, 1908—　)对俄狄浦斯神话的分析、罗兰·巴特(Roland Barthes,1915—1980)《S/Z》对巴尔扎克中篇小说《萨拉希涅》(Sarrasine)的分析等。

4. 心理分析批评

这是指20世纪前期盛行于欧洲的由弗洛伊德(Sigmund Freud,1856—1939)开创的心理分析学派批评。这种批评模式有如下特点：第一，认为文学是作家的被压抑的无意识的升华的产物；第二，文本语言的隐意内容(latent content)成为批评关注的对象；第三，批评的重心是建立显意(manifest content)与隐意之间的总的语法结构——“化装”(distortion)，其具体语法规则包括“凝缩”(condensation)、“置换”(displacement)、“视觉形象”(visual images)、“二度润饰”(secondary elaboration)；第四，批评的方式为像“释梦”(interpretation of dream)那样阐释文本，主要是作家或人物的无意识结构。例如弗洛伊德对俄狄浦斯神话的阐释。以拉康(Jacques Lacan,1901—1981)为代表的后期心理分析批评，更为突出语言对于无意识的构成作用及其在文化中的功能。他运用由“想像界”、“象征界”和“现实界”组成的“三角结构”阐释美国作家爱伦·坡(Edgar Allan Poe,1809—1849)的小说《窃信案》，展示了为作家本人和普通读者所忽略的文学文本新景观。拉康的这种语言论心理分析批评对20世纪后期文学批评产生了较大影响，由此更彰显了心理分析批评的语言论属性。

5. 解构批评

这是指20世纪60~80年代先后兴盛于法国和美国的以"解构"(deconstruction)为特色的批评方式,主要代表有德里达,后期巴特、克里斯蒂娃(Julia Kristeva, 1941—)、美国"耶鲁学派"(Yale School)的保罗·德曼、希利斯·米勒、哈罗德·布鲁姆(Harold Bloom,1930—)、杰弗利·哈特曼(Geoffrey Hartman,1929—)等。这种解构批评模式的特点有:第一,文学不再是意义自足的有机整体而是充满差异的零散结构,文本也不再由作家主宰而是已经变成"孤儿";第二,文本的缝隙或边缘成为批评关注的对象;第三,批评的重心在于透过文本缝隙或边缘而发现制约意义的形而上思维的虚幻性,如"延异"(différance)、""播散"(dissémination)、"印迹"(trace)、"增补"(supplément)、"互文本性"(intertextuality)等;第四,批评的方式为解构性细读,这种阅读具有"新批评"那种细读精神,但却让其服务于揭露文本的零散性和虚幻性,从而带有修辞性(rhetorical)特征。这种批评模式要求寻找那些存在缝隙的经典文本,通过解构性细读而挖掘出其中潜藏的形而上学症候以及相关的社会、心理、历史等症候。

6. 意识形态批评

这是指20世纪60~80年代在欧美流行的"西方马克思主义"批评模式,其代表人物有法国的阿尔杜塞(Louis Althusser,1918—1980)、英国的伊格尔顿和美国的詹姆逊(又译杰姆逊)(Fredric Jameson,1934—)等。这种批评模式的主要特色有:第一,文学不再是对意识形态的直接反映,而是通过特定语言结构而做出的想像性再现或"挖空";第二,文本语言及其意识形态内蕴成为批评的主要对象;第三,批评的重心在于借助语言学模型而重构意识形态及更深邃而微妙的历史;第四,批评的方式为文本细读与意识形态阐释的结合。詹姆逊的《政治无意识》是这种批评模式的典范作品。他在中国的演讲录《后现代主义与文化理论》(1986)对后现代主义文化、康拉德的《吉姆爷》、《聊斋志异》和鲁迅等作了具体分析。①

7. "文化研究"批评

这是指20世纪90年代流行于西方的文学批评模式,它是英国60年代后期兴起的伯明翰"文化研究"(Cultural Studies)学派在北美、澳洲及世界上其他地区进一步扩展的结果。这种批评模式的特点有:第一,文学被视为更大的文化实践的一部分;第二,文学的大众文化、民间文化、亚文化等边缘文化类型成为批评关注的主要对象;第三,批评的重心在于文本中的异质文化冲突;第四,对文本的

---

① 参阅[美]杰姆逊(詹姆逊):《后现代主义与文化理论》,唐小兵译,西安:陕西师范大学出版社1986年版。

具有跨学科特色的文化分析成为主要的批评方式。①

除了上面描述的批评理论模式以外，当然还可以举出一些，但已能大致显示现有批评理论模式的总体轮廓了。需要特别指出的是，中国古典感兴批评、形式主义和新批评等都是从当前批评理论的视角对以往文论状况加以重新审视的产物，目的只是要为当前批评理论提供和发掘可能的资源。这是因为，当今每一种批评理论，既有当代性，也有其历史性。它们虽然有着据以存在的现实理由，但不能同深厚的历史传统分离开来。重新审视批评理论传统，正是要让当前批评理论能够始终获得其深厚的历史资源。

四、批评理论的要素

考察批评理论的合适途径之一是把握它的要素。一种独特的批评理论总有其与众不同的独特要素，透过特定要素可以见出特定批评理论的具体面貌和内涵。美国当代学者查尔斯·布莱斯勒（Charles E. Bressler）在其《文学批评——理论与实践导论》（第2版）里，每论述一种批评理论，总是涉及如下问题：历史发展（historical development）、假定（assumptions）、方法（methodology）、所分析的问题（questions for analysis）、范文（sample essays）等。② 这种论述方式有其合理处，这就是抓住批评理论的要素展开分析。按我们的理解，批评理论无论古今中外，往往包含如下三要素：假定、方法和问题重心。

1. 假定

这是指特定批评理论所提出或隐含的某些理论预设。这些预设涉及文学与批评理论本身的一些基本方面，是批评理论家分析问题的必要前提或出发点。莫瑞·克里格指出："每个批评家，不管他的工作程序多么有条不紊，还是多么漫不经心，其评介都以理论原理为基础的。因此，在批评家的著述中，理论的明白清晰可能是自觉的，也可能是指示阀下的，或者是介于两者之间的；但是种种假定都依然存在……无论实践批评家在字里行间是否承认理论推动了他的著述

---

① 这方面的集中成果，见格罗斯伯格、尼尔森和特雷希勒尔主编的《文化研究》[Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler (ed.) *Cultural Studies*, New York: Routledge, 1992]，和杜林主编的《文化研究读本》[Simon During (ed.) *The Cultural Studies Reader*, London: Routledge, 1993]。

② Charles E. Bressler, *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, 2nd ed., New Jersey: Pretice-Hall, Inc., 1999, iii.

理论,作为关于文学作品的生产与接受的一整套系统假定,却总是存在的。"①这些假定实际上正是批评理论所据以实践的基础。比如,关于文学的本质、属性和功能的假定,关于作者与读者的关系及其在文学中的角色等的假定,都会影响批评理论家的取向和具体操作方式。俄国形式主义的"陌生化"(defamiliarize)和"文学性"(literariness)概念,英美"新批评"的"含混"(ambiguity)、"张力"(tension)、"悖论"(paradox)、"反讽"(irony)等,解构主义的"延异"、"印迹"和"逻各斯中心主义"(logocentrism)等,莫不是如此。

2. 方法

这是指特定批评理论所运用的分析方式和法则,比如心理分析批评标举无意识的语言分析、"新批评"倡导对于诗歌文本的"细读"、结构主义坚持追究深层结构、解构批评张扬"修辞性阅读"(rhetorical reading)等。

3. 问题重心

这是指特定批评理论所关注的问题焦点,比如俄国形式主义只愿意关心文学性本身,结构主义要从纷纭繁复的表层现象中寻找那永恒不变的深层逻辑,解构批评则要透过文本修辞折射出社会、心理和历史。

每一种批评理论都有其独特的假定、方法和问题重心,这三者之间其实是紧密相连而无法分离的。批评理论在实际运作过程中总是要设置假定条件,从假定条件出发去从事批评理论工作意味着对特定方法的运用,而这一过程总会显示出批评理论家的特定观察焦点。

此外还应该注意,批评理论在把握上述假定、方法和问题重心的过程中,往往会流露出某种或显或隐的价值框架。这是指特定批评理论所包含的意义指标,它回答文学作品的审美价值高低或与文学相关的社会、心理、历史等如何评价的问题。

五、批评理论的当代特征

批评理论的特征是指能显示特定批评理论的实质的个别标志。批评理论在当代有着怎样的特征呢?下面的几种观察对我们的理解应有所启示。

美国批评理论家德曼在德里达的"解构主义"影响下发展了一种新的文学

① [美]克里格:《关于关于词语的词语:文学文本、批评及理论》(1983),《批评旅途:六十年代之后》,李自修等译,北京:中国社会科学出版社 1998 年版,第 227 页。

批评理论——“阅读修辞学”(rhetoric of reading)或“修辞性阅读”。这种批评理论基本上是一种对文学文本的修辞性的精细阅读。通过这种解构式的修辞性阅读,批评家们揭示出通常的正统文学批评的虚假性,暴露人们信仰的知识不过是由语言的修辞性所决定的。

比如,要想寻求表达合乎逻辑和达到对真理的寻求的目的,就需要语言与语法之间达成完美的配合,而这就依赖于将语言的修辞功用纳入语法范畴,即实现“修辞的语法化”(a grammatization of rhetoric),但这是不可能的。英语中有一种“修辞性设问”(rhetorical question),它在形式上是问句,但实际上却是肯定性陈述,即以设问的方式来肯定。系鞋带可以有平行、交叉两种系法,有些人则根本不在乎怎么系。如果你问他两者哪种好,他可能会反问你:“有什么分别吗?”他其实不是真的要问你,而只是以问的方式表达他的肯定态度:两者没有分别。但也有可能,他是真的问你这个问题。英国诗人叶芝(W. B. Yeats)有首诗《在学童们中间》(“Among School Children”),其结尾四行是:

O chestnut tree, great-rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom on the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?①

哦,栗树,根深花茂的栗树哟,
你是一片叶,一朵花,还是树干?
哦,合曲舞动的身子,哦,炯炯的一瞥,
舞者和舞蹈叫人怎能分别?②

一般把这个结尾解释为标准的“修辞性设问”句,即认为它是以问句形式表示无法把舞者同舞蹈区别开来,这样的读法把概念与具体形象完全同一起来,并相信只有这唯一正确的一种读法。但德曼却指出,这种“修辞设问”式阅读并非唯一读法,这是以牺牲或压抑别的读法为代价的。因为,这诗句是完全可以读成真正的问句的,它就是在问舞者与舞蹈(即符号与意义)到底有什么分别:“这两种在本质上不同的因素,即符号与意义,既然在该诗努力构造的想像的实存中那样奇

① [美]德曼:《阅读的寓言》,纽黑文:耶鲁大学出版社 1979 年版,第 11 页。中译据德曼:《解构之图》,李自修等译,北京:中国社会科学出版社 1998 年版,第 59 页。

② 中译据赵毅衡编选:《“新批评”文集》,李自修和张子清译,北京:中国社会科学出版社 1988 年版,第 452 页。

妙地交错盘绕,那么,我们怎么可能做出区分,使自己免于识别那不可能加以识别的东西的错误?"①由于符号以其修辞方式所表达的意义往往具有多重阅读可能性,因此,批评理论是不可能也不必要去寻求唯一的解答的。相反,真正的批评理论需要进入文本的修辞迷宫中,从中发现那可能的第二重或第三重阅读,由此显示或颠覆现存文化中隐伏的种种确定性幻觉或假象。

这样,德曼等于是在证明解构主义批评理论本身就具有一种修辞性。正如高辛勇指出的那样:"我们的文学批评语言本身就有其修辞性,我们再无其他后设语言可用。"②解构批评在揭示语言的表意的虚幻性的时候,自身也无法逃避使用这种虚幻性的语言。所以,解构的修辞性批评也不得不把自身作为批评的对象。③ 这样一来,按照德曼的见解,批评理论本身就具有文本修辞性,而这种修辞性意味着批评理论往往把自身当做批评对象。

美国当代批评理论家乔纳森·卡勒(Jonathan Culler)清醒地认识到,最近几十年来,批评理论已不再是具有强大普遍性的"关于文学性质的解释"或者"解释研究文学的方法"了,而成了对具体、个别或特殊问题的片断式写作:"理论是一种思维与写作躯体(a body of thinking and writing),其限制难以界定。"④正是由于变得无法限制,理论成了一系列没有固定界限的评说天下万事万物的各种著述了,涉及人类学、艺术史、电影研究、性别研究、语言学、哲学、政治理论、心理分析、科学研究、社会理智史和社会学等广泛种类。⑤ 卡勒甚至指出:"理论在这个意义上不是一种文学研究的方法定势,而是关于太阳底下一切事物的无限制的写作群体。"(theory in this sense is not a set of methods for literary studies but an unbounded group of writing about everything under sun)⑥正是基于上述认识,卡勒归纳出当今理论的四种特征:

---

1. 理论是跨学科的(interdisciplinary)——一种其效果在原初学科之外的话语(discourse);

---

① [美]德曼:《阅读的寓言》,纽黑文:耶鲁大学出版社 1979 年版,第 11 页。中译据德曼:《解构之图》,李自修等译,北京:中国社会科学出版社 1998 年版,第 59 页。

② 高辛勇:《修辞学与文学阅读》,北京:北京大学出版社 1998 年版,第 48 页。

③ 参见高辛勇在《修辞学与文学阅读》(北京大学出版社 1998 年版,第 30 ~ 60 页)中的简明而精辟的述评。

④ Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 3.

⑤ Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 4.

⑥ Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 3.

> 2. 理论是分析性的和沉思性的(analytical and speculative)——一种从我们称为性、语言、写作、意义或主体的事物中找出其含义的尝试;
>
> 3. 理论是一种对于常识的批评(a critique of common sense),是对被指认为自然的那些概念(concepts)的批评;
>
> 4. 理论是反思性的(reflexive),是思维的思维,我们用它向文学和其他话语实践中感知事物的范畴发出质询(enquiry into the categories we use in making sense of things)。①

上面第一条涉及批评理论的开放性和跨学科性,第二条解释其传统的演绎研究被归纳研究所取代,第三条显示了其反常识性和解构性,第四条体现了其自我反思性或质疑性。

与乔纳森·卡勒主要针对批评理论发言不同,美国电视批评理论家罗伯特·艾伦(Robert Allen)则从当代电视批评的新特点及其对文学批评理论的影响出发,揭示了当代批评区别于传统批评的新特征:

> 相形之下,传统批评强调艺术作品的自律性,而当代批评注重文本与特殊文本之基础的惯用技法之间的关系。传统批评以艺术家为中心,当代批评注重文化产品制作的环境,即对产品生产及产品传播渠道起作用的外力。传统批评把意义看做一件艺术作品的特性,当代批评将意义看做读者或读者群体参与文本的结果。传统批评的任务在于确立作品意义、区分文学与非文学、划分经典杰作的等级体系,当代批评审视已有的文学准则,扩大文学研究的范围,将非文学与关于文本的批评理论话语包括在内。②

上面提出了当代批评理论的四方面特征:注重文本与惯用技法的关系、文化产品的制作与传播环境、观众在文本意义建构中的作用、对现成文学准则的审视和文学研究范围的拓展。

美国当代"西方马克思主义"批评理论家詹姆逊所谓"元评论"(metacommentary),是对于批评理论的特征的一种独特概括。他在《元评论》(1971)一文中宣告,传统意义上的那种连贯、确定和普遍有效的文学理论或批评已经衰落:"对企图发明一种连贯、确定、普遍有效的文学理论的努力,对企图以衡量各种

① Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1997, pp. 14-15.

② [美]罗伯特·艾伦:《重组话语频道·第二版序——再说 TV》,罗伯特·艾伦编:《重组话语频道》(修订版),麦永雄、柏敬泽等译,北京:中国社会科学出版社 2000 年版,第 28 ~ 29 页。

批评‘方法’来找出对所有时间和地点都适用的某种普遍结合的努力，我们现在都能断定其毫无结果。"[1]他认为文学"评论"本身现在应该成为"元评论"——"不是一种正面的、直接的解决或决定，而是对问题本身存在的真正条件的一种评论"。他认为，作为"元评论"，批评理论不是要承担直接的解释任务，而是致力于问题本身所据以存在的种种条件或需要的阐发。这样，批评理论就成为通常意义上的理论的理论，或批评的批评，也就是"元评论"：

> ……关于解释的任何真正有意义的讨论的出发点，绝不是解释的性质，而是最初对解释的需要。换句话说，最初需要解释的，不是我们如何正确地解释一部作品，而是为什么我们必须这么做。一切关于解释的思考，必须深入阐释环境的陌生性和非自然性；用另一种方式说，每一个单独的解释必须包括对它自身存在的某种解释，必须表明它自己的证据并证明自己合乎道理：每一种评论必须同时也是一种评论之评论。[2]

上面所说的"每一种评论必须同时也是一种评论之评论"，正体现了"元评论"的特点。对于注重历史视角的詹姆逊来说，"元评论"意味着返回到批评的"历史环境"上去："因此真正的解释使注意力回到历史本身，既回到作品的历史环境，也回到评论家的历史环境。"[3]这种"元评论"其实是对于批评理论思路的历史预设和历史语境等条件的重新发掘和再确认，既承认批评对象或客体自身的历史语境依存性，也强调批评理论的历史性和自反性。所以，詹姆逊在论文结尾说："评论之评论的目的在于找出潜意识压抑力本身的逻辑，找出它从中产生的环境的逻辑：一种在它自己作为语言的现实之下隐藏它的表现的语言，一种通过回避过程本身而显出被阻碍的客体的闪光。"[4]

上面四种观察各有其合理性，从不同方面揭示出当代批评理论的新特征。我们不妨从如下六方面去理解批评理论的当代特征。

第一，跨学科性。这是从学科特征来看的，指批评理论可以跨越不同学科之间的界限而相互渗透。如今的批评理论不仅跨越理论与批评之间的界限，而且

---

① [美]詹姆逊：《元评论》，《快感：文化与政治》，王逢振等译，北京：中国社会科学出版社 1998 年版，第 3 页。

② [美]詹姆逊：《元评论》，《快感：文化与政治》，王逢振等译，北京：中国社会科学出版社 1998 年版，第 3～4 页。

③ [美]詹姆逊：《元评论》，《快感：文化与政治》，王逢振等译，北京：中国社会科学出版社 1998 年版，第 4 页。

④ [美]詹姆逊：《元评论》，《快感：文化与政治》，王逢振等译，北京：中国社会科学出版社 1998 年版，第 17 页。

经常地与语言、历史、心理、哲学、政治、伦理等学科话语紧密缠绕，形成文学研究中的跨学科交响。

第二，文本修辞性。这是从操作方式来看的，指批评理论始终依赖于文学文本的修辞性细读，并由此展开更广泛的理论分析。正是在这种修辞性细读中，批评往往同时把对象和自身都当做批评对象。

第三，意义开放性。这是从问题重心来看的，指批评理论追求文本意义的不确定性和读者对于文本意义的参与性，由此文本展示出丰富而复杂的社会意义。

第四，自反性。这是从内在属性来看的，指批评理论具有质疑任何常识、成规乃至批评理论自身的自我反思品格。

第五，"元评论"性。这是从前提条件来看的，指批评理论总是对于理论自身的历史条件的重新确认，是关于理论的理论。

第六，修辞实践性。这是从社会功能来看的，指批评理论总是通过文本的修辞性细读而关怀社会问题，寻求社会矛盾的解决。这表明，批评理论常常就是一种修辞实践，即是以文本修辞细读方式呈现的社会干预。

正因为如此，批评理论同通常的文学理论和文学批评有着很大的区别。如果说，一般地看，文学理论总是指关于文学的普遍问题的言说，文学批评是指运用理论对于具体文学现象的评论，那么，批评理论就是指对文学理论与文学批评之间的传统鸿沟被填平的重新反思与自我反思状态，即那种始终不离批评的理论、处处从批评出发的理论。换句话说，是指在对文本修辞的开放性分析中质疑常识、透视社会、反思理论本身的跨学科言说。

六、批评理论的实践性及本书分析构架

由于批评理论不仅是一种批评性理论，而且本身具有修辞实践的品格，因而把批评理论与实践联系起来就是不言而喻的了。批评理论的实践性，是指批评理论具有一种通过文本的修辞性细读而象征性地干预社会问题的特性。

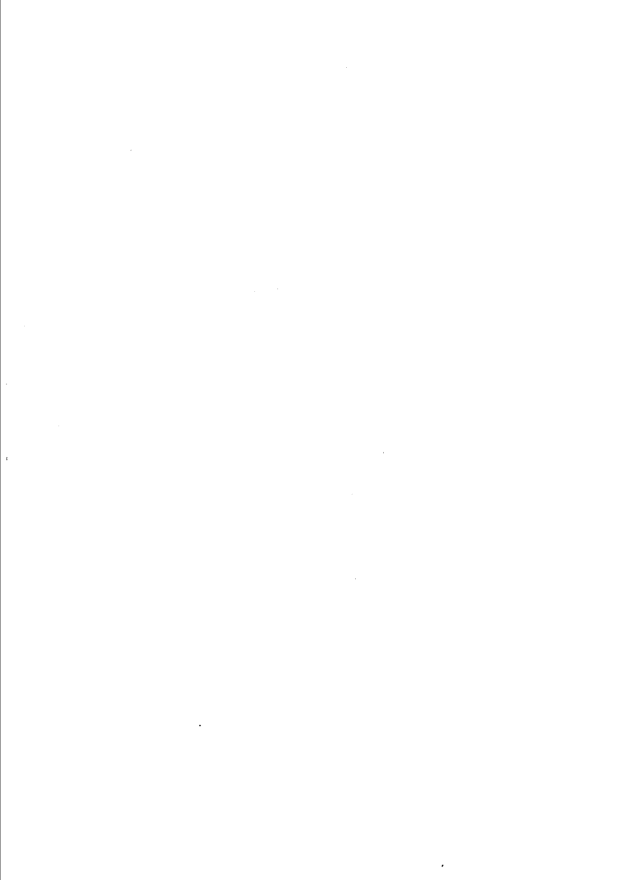
具体来说，批评理论的实践性具有两方面含义：一是实际的文本批评性，二是在文本批评中干预现实和反思理论的特性。实际的文本批评性，是说批评理论总是一种实际的文本批评形态。传统的理论总是要居高临下地指导批评，而这里转而表现为对于具体文学现象的批评言说。德曼对于批评理论及相关问题的反思，正是透过对叶芝的《在学童们中间》的具体文本细读表现出来。在文本操作中干预现实和反思理论的特性，是说批评理论总是表现出在文本批评中介

人社会现实并质疑理论自身的强烈意向。与俄国形式主义和新批评主张与社会问题疏离相反，批评理论主动地借助文本批评而透视社会问题，并且同时向理论自身的前提发出挑战，甚至颠覆理论的普遍性本身。由此可见，批评理论具有突出的社会实践品格。当然，这种社会实践品格更多地表现为一种符号实践，即运用语言符号方式，在文本的修辞细读中展开的一种象征性社会实践。

对于这种兼具批评、理论和实践特性的批评理论，是可以从不同角度去分析的，见仁见智是正常的事情。本书尝试用一种中西方批评理论既互渗又并置的论述方式来展开，即一方面描述西方当代批评理论的主要形态，另一方面着力挖掘与西方批评理论关联较深的中国现代批评理论传统。

全书分导论和上、下两编，共21章。导论为第一章，简述文学批评理论与实践的有关问题。上编为西方现代批评理论，含第二章西方批评理论的历史与现状、第三章形式主义批评、第四章新批评、第五章心理分析批评、第六章结构主义批评、第七章解构批评、第八章阐释—接受批评、第九章西方马克思主义批评、第十章新历史主义批评、第十一章后殖民批评、第十二章"文化研究"批评、第十三章女性主义批评。这一编的主要任务是在尽可能简练而清晰地勾勒西方现代批评理论流派的发展轮廓的同时，突出其实际操作特点，所以按发展过程、理论概述、操作方法、批评特色和个案分析的顺序加以描述。在介绍每一种西方批评理论流派时，特意选用一篇中国大学生写的范文(学生范文)，这样，既可以显示相关的批评理论的具体文本操作特色，也利于我们探索其在中国文学文本中的应用前景。下编为中国现代批评理论传统，含第十四章中国现代批评理论概述、第十五章意境论批评、第十六章节奏论批评、第十七章人格论批评、第十八章象征论批评、第十九章印象论批评、第二十章语言论批评和第二十一章阶级论批评。鉴于中国现代批评理论的具体存在方式的复杂性，我们拟从理论概述、问题重心、批评特色和个案分析等方面去描述其一般的发展状况。除此之外，下编还就两个焦点性问题做了两项工作：一是越出传统偏见的束缚阐明中国现代批评理论传统的状况与价值，二是通过具体个案分析实例展示中国现代批评理论的文本分析与实践特色。

上编：西方现代批评理论



第二章

西方批评理论的历史与现状

文学批评理论是人类意识与自我意识的一个方面，总受到人类总体意识水平的制约。在人类社会发展较高级的阶段，意识与自我意识都表现为某种系统的知识话语，而在任何一种知识话语背后都隐含着某种比较固定的知识论模式，也就是制约着这种知识话语构成的基本方式。因此要了解一种文学批评理论话语，最重要的是要掌握制约着这种批评理论话语的知识论模式；要了解批评理论话语的历史演变，最重要的是要了解它背后所隐含的知识论模式的转换。

第一节 模仿说产生的知识论背景

1．中西方传统知识论模式的基本差异

模仿说可以说是西方文学观念“开山的纲领”。在古希腊，从赫拉克利特到德谟克利特，从苏格拉底到亚里士多德，几乎所有论及文学问题的人都认为，文艺是对于某种外在东西的模仿，它们的区别仅在于对所模仿之物的理解不同。比如，赫拉克利特认为艺术是对自然的模仿；德谟克利特认为人模仿禽兽而创造艺术；柏拉图认为艺术最终是对理念世界的模仿；亚里士多德则坚持悲剧是对某种现实世界的“行动”的模仿。这种“模仿说”无一例外地预设了这样一种理论观念：人与外在世界构成了主客体二元对立的关系模式，而人作为主体是能够把握作为客体的外在世界的。这个理论预设恰恰就是古希腊文学观念的知识论基础，也是两千多年以来西方文学理论最主要的知识论基础。

比如，作为古希腊哲学之开创者的米利都学派，在古代神话与古埃及天文学、几何学相互渗透、相互触发的基础上，致力于追问世界的本原问题，并确信凭借人的智慧是能够发现并揭示世界本原的。泰勒斯的“水”、阿那克西曼德的

"无"或"无限"、阿那克西美尼的"气"都是对于世界本原的理解。用今天的眼光看，这些"本原"或"本体"当然不是什么客观的存在，而是人的主观建构，其中当然包含了推理与想像的因素，但更多的是一种基于经验的猜测。这种猜测本身也许并没有什么实际的意义，但却构成了古希腊哲学的基本知识论设定：外在世界的构成是有序的，如空间上的内与外，时间上的先与后等，而人的知识构成正在于把握这种外在秩序，因此真理就是人的认识与这些外在秩序的契合。

古希腊文学观念知识论基础的独特性可以以中国古代知识论为参照而凸显出来。如果将柏拉图与孟子各自的知识论观点加以对比，我们也许更能看出两大不同文化系统之间的差异。柏拉图的知识论观点在其《理想国》第 7 卷提出的著名的"洞喻"中鲜明地表现出来。他举例说，现实世界的人就像生活在洞中一样，他们背朝洞口面向洞壁，全身被缚住而不能转动。洞的中间生有火堆，火堆旁边有一些人举着用石头或木头做成的假人假物走来走去。那些被缚的人只是借助于身后火堆的光亮才能隐隐约约地看到映在洞壁上的影子。他们就将这些影子当做世界上最真实的事物了。他们不知道洞外阳光照耀下的世界才是真正的世界。他们一旦脱离洞穴来到真实世界还会有许多不习惯，需要很长时间才能弄清楚洞中的虚假与洞外的真实。这个所谓的真实世界就是"理念的世界"。这个比喻隐含的意思是：人们的感官直接接触到的世界是虚幻的，真实的世界存在于感官所不及之处，人生的意义就在于认清世界的真相。但是如何才能由虚假的世界跃升到真实的世界呢？这就要借助"回忆"——在柏拉图看来，人的灵魂是不朽的而且拥有关于理念世界的知识，只是这些知识在人的肉体与灵魂结合时被忘记了。教育者就是要通过启发来使人回忆起原有的知识而不是给人以新知识。柏拉图给出的知识论模式是这样的：作为客体的世界有真实与虚假（表面与内在）之分；作为主体的人有透过表面的虚假而把握内在的真实的能力。人的知识行为就是由虚假世界向真实世界跃升的过程。这也是两千多年以来在西方知识界一直处于主导地位的知识论模式。

孟子所代表的中国先秦时代的知识论模式就大不相同了。《孟子·告子上》载孟子回答弟子"钧是人也，或为大人，或为小人，何也?"的问题时指出："耳目之官，不思而蔽于物，物交物，则引之而已矣。心之官则思，思则得之，不思则不得也。此天之所与我者，先立乎其大者，则其小者弗能夺也。此为大人而已矣。"孟子的意思，是以"心"为能思之主体，它可以使人超越外在的物质世界与内在的物质欲求；耳目等感官则只能与物质世界建立物欲的关系。前者使人成为"大人"，即有理智和道德修养的人；后者使人成为"小人"，即为物欲所遮蔽之人。教育的作用就是启发人去调动自己作为能思的主体的"心"，去培养自己的道德理性，从而成为"大人"，即有道德修养的人。这个过程也就是所谓"求放心"的过程。所以孟子给出的知识论模式是这样的：做人的道理就存在于人的

心里，只是由于物欲的遮蔽而隐然不见；能思之主体即“心”有能力使人超越物欲遮蔽而成为自律的道德主体；知识的形成也就是发现和培养自身所没有的道德意识的过程。所以“万物皆备于我，反身而诚，乐莫大焉”。这正是中国古代两千多年间最基本的知识论模式。

对比柏拉图与孟子各自的知识论模式，我们可以发现以下几点。其一，二者都认为知识的根基原本在人心中，知识的形成过程即是主体向内心的自觉发掘过程。但二者又有根本区别：在柏拉图那里，人心中的知识根基是灵魂在此人出生之前得之于真实的理念世界的，就是说归根结底还是来源于外在于人的那个客观的世界；而在孟子那里，主体心中的知识根基是得之于天赋的，是与生俱来的“天命之性”，它不是得之于外在真实世界，而是人与天地万物内在一致性的体现，因而它就是这个真实世界。所以，在柏拉图心目中有一个主观世界与客观世界的明显界限，而在孟子那里根本就没有主客之分，主客世界是浑然一体的。其二，正因为柏拉图有主客观的分界，所以他的知识论的根本标准是真实与虚假，其所谓正确与错误之分也是在真实与虚假的基础上做出的。孟子没有主客观的概念，所以在他的知识论中也根本就没有什么真与假的问题，有的只是善与不善。其三，由于上面两点，柏拉图的知识论的基本路向是由主观而客观，是否定主观之虚假而趋近客观之真实。孟子的知识论的基本路向则是由“物”而“心”，由受控于感官物欲的自然之“人”而朝向受控于能思之主体的道德人格。其四，柏拉图当然也有对于道德的思考，有对“善”的呼唤，但这些都是建立在对“真实世界”的把握之上的；孟子当然也不会完全无视人对物的客观把握，但这种把握的价值是以道德人格的形成为前提的。简言之，柏拉图告诉人们说，他们依靠自己的智慧可以把握这个世界的本真状态，这种把握是使人世间变得更美好的前提；孟子则告诉人们说，他们可以凭借自己的智慧成圣成贤，而成为圣贤之后这个世界就为人所把握了。

可以说，柏拉图和孟子所代表的两种知识论模式体现了人类自我意识的两种基本倾向：一个是对人类自身把握纷纭复杂的客观现象的认知能力的确信无疑，一个是对自身自我修养、自我提升的道德能力的极度关注。而这两种基本倾向之间的差异是不同社会历史状况所提出的不同要求的产物。任何知识系统都是人的主体性创造，任何主体性创造又都是对似乎是默默无言的历史要求的回应。对于一种知识系统来说，历史永远是“不在场的原因”。

2. 知识论模式的认知性与价值性

一种基本的知识论模式一旦形成，它就会对各种知识话语体系发生决定性的影响。如果说柏拉图代表的知识论模式是古希腊“模仿说”文学观念的依托，那么孟子所代表的知识论模式就是先秦“诗言志”（被儒家再度阐释过的）以及“兴观群怨”说的理论预设。前者是把认知性作为文学理解的标准，后者是将价

值性作为文学阐释的标准。对于前者来说，文学的存在根据就在于它能够使人们深入认识被纷纭复杂的现象所遮蔽的世界。比如，亚里士多德称诗与历史的区别在于："一个叙述已发生的事，一个描述可能发生的事。因此，写诗这种活动比写历史更具有哲学意味，更被严肃地对待；因为诗所描述的事更带有普遍性，历史则陈述特殊的事。"①所谓"哲学意味"、"普遍性"等都是说诗比历史能够反映更广泛因而也更真实的社会历史现实。亚里士多德的观点代表了古希腊以"模仿说"为核心的文学观念的最高水平，而且对后世的现实主义具有极为重要的影响。对于价值性标准来说，文学存在的依据不是认识什么，而是建构什么、实现什么。文学被定位为达到某种外在于文学自身的功利目的的手段。比如，孔子说："兴于诗，立于礼，成于乐。"（《论语·泰伯》）孔子认为诗与礼乐一样是维护社会价值秩序和提高道德修养的基本手段。

事实上，认知性与价值性是人类的两种基本知识形式，而且是任何一种文化类型都必然兼具的两种质素。比如古希腊的苏格拉底与"智者"派的哲学观点就更倾向于价值性一面，而柏拉图除了"理念论"之外也还有强烈的道德与政治的关怀。但从整体上看，在不同文化类型中认知性与价值性各自所占的比重是不相同的，因此它们构成的文化结构也就大不相同。这正是中西文化的差异所在，也是中西文学观念的基本差异所在。

在这样的知识论模式影响下，古希腊时期的文学批评理论也主要是以理解文学诸特性为核心的。其所追问的问题是：诗歌、悲剧、史诗是如何被创造出来的？它们有哪些基本特征和效果？这种追问的结果最集中地表现在亚里士多德的《诗学》一书中。在书中，亚里士多德以其一贯的冷静、客观的态度对人的模仿本性以及由此而来的诗歌创作、史诗与悲剧的特征和诸要素进行了系统而全面的分析。在他的眼中，文学现象就像其他一切自然、社会现象一样，是一种外在于人的客观存在，我们完全可以通过人的认知能力来把握它。他的《诗学》与他的《物理学》、《政治学》、《伦理学》一样，都是对外在事物的认知性把握。亚里士多德《诗学》建构起的这种认知性的，即"价值中立"的文学批评理论模式为西方后世的文学批评奠定了基础，古罗马最有影响的批评家贺拉斯继承并发展了亚氏的批评模式，但除了坚持"模仿说"之外，他似乎对诗的美、艺术魅力、娱乐功能更看重一些。这两位批评家的诗学观点和批评模式成为文艺复兴时期文学观念直接的理论源泉，其影响一直到现在。

---

① ［古希腊］亚里士多德：《诗学》，罗念生译，北京：人民文学出版社 1988 年版，第 29 页。

二、现实主义批评理论的知识论基础及基本精神

1．知识论模式的变化

从文化的传承演变来看，一种知识论模式形成之后很难发生根本性改变。但随着社会历史需求的不断变化，人类的自我意识也处于不断的调整之中，影响所及，知识论模式也会出现某种变化。一般的情形是，原有的知识论模式淡化为一种背景或一种自明性的认知框架，而新出现的因素则填充其间，构成较原有模式更为丰富的内涵。只是在极其特殊的情况下，一种原有的知识论模式才会彻底让位于一种全新的模式。

文艺复兴作为一种思想解放运动，从某种意义上说，是对古希腊知识论模式的自觉认同。所以，尽管经过了千余年的历程，那种制约着古希腊文化的基本知识论模式并没有消亡，而是成为导致现代性文化思潮的汹涌澎湃的源头活水。无论是16世纪的自然哲学与人文主义精神，还是17世纪的唯理主义、经验主义哲学与对理性的顶礼膜拜；无论是法国启蒙精神的激昂呐喊，还是德国古典哲学的宏大体系……所有这一切知识系统和文化精神，都预设了一种基本的知识论模式，那就是人以外的世界（包括自然界与人类社会）都是可以被人的理性所认知因而也可以按照人的意愿被改造的。这显然与古希腊的知识论模式一脉相承。不同的是，它的内涵更丰富也更复杂了。这主要表现在如下几个方面。

其一，与古希腊相比，近代的知识论模式对理性，即人认识并改造外部世界的能力，更加推崇和依赖。如果说希腊人尽管已经具有了充分的自信心，甚至提出"人是万物的尺度"这样富于人本主义精神的口号，但他们毕竟对外在于人的神秘力量，如神、命运、灵魂、太一或"理念世界"、"第一推动者"同样保留着足够的尊重，从而构成基督教神学大行于世的逻辑前提，那么，近代知识阶层在"祛魅"——破除了神学目的论和禁欲主义之后则越来越相信人的理性之无所不能。人道主义与"理性至上"是西方近代以来的"现代性工程"的基本精神。

其二，近代以来的知识论对认识过程的复杂性有了更多的理解。希腊人似乎有一种观念，认为人类一旦掌握了世界的本原或万物的本体，那么一切问题就迎刃而解了。[①] 所以他们的精力更多地用于哲学本体论方面。近代知识论则对

① 当然，在古希腊也有很深刻的怀疑主义精神，例如智者派对世界可知性的怀疑、苏格拉底对美的确定性的怀疑，都十分深刻，但是从总体上看，怀疑主义毫无疑问不占主导地位。

认识本身的复杂性更感兴趣,他们要搞清楚的是:以何种方式形成的知识才是可信的? 所以他们对阻碍知识形成的各种内在与外在的因素都有比较充分的估计。比如培根著名的"四种假相"之说①,就比较全面地概括了可能影响人的认识客观性的种种因素。

其三,认识到了所谓客观知识中的主观因素。在近代知识论看来,即使是对事物属性的理解也常常带有主观的因素。这种主观因素不是培根的"假相"造成的,而是认识过程必然具有的。比如洛克关于事物"三种性质"之论②就已经涉及主客体之间双向建构的认识过程问题。这应该说是对古希腊哲学的发展。

知识论的这些变化表明人类自我意识的深化——人们对自己和世界的复杂性有了更清醒的认识。但是在根本上,近代知识论并没有失去探索世界的信心,相反更增强了这种信心。他们创造或借用诸如主体与客体、感性与理性、物质与精神、时间与空间、假相与真理、内容与形式、现象与本质、肯定与否定、对立与统一、偶然与必然、实体与属性、自在与自为、外化与回归、自我与非我以及纯粹理性、实践理性、唯一实体、绝对同一性、绝对精神、异化、对象化等哲学范畴来为自然与人的精神之复杂性命名,同时也宣称:尽管世界是无比复杂的,但人类凭借理性的威力还是可以彻底掌握它。通过人的主观努力去认识世界、改造世界,进而建立最合理的社会秩序——这正是文艺复兴以来数百年间"现代性工程"的伟大使命。

这种知识论模式的实质乃是一种客观主义精神,即客体是岿然不动的自在之物,所发生的事情只是主体向客体的趋近。到了19世纪,随着大工业生产的出现与蓬勃发展,自然科学取得了巨大成果,这种客观主义精神便大大膨胀起来。一时间,用自然科学的态度与方法探讨人文社会科学的问题成为时尚。这主要表现在两个方面:一是达尔文的生物进化论导致社会进化论的出现,二是以孔德为代表的实证主义思潮的泛滥。在这种知识论看来,人文社会科学的研究对象与自然科学并没有实质性区别,二者都是可以运用纯客观的实证方法来研究的。这样客观主义最终发展成了科学主义,这与亚里士多德最终确立的知识论模式显然是一脉相承的。

---

① "四种假象"是英国经验主义哲学的代表人物培根在《新工具》(第1卷)中提出的说法,具体指:种族假相——人天生的主观性会改变事物的状态;洞穴假相——人的个别性,如脾气禀性与特殊经历等等;市场假相——人的交往离不开中介与规则,这些会妨碍认识的准确性,例如语言就是对认识的歪曲与强制;剧场假相——以往流传下来的哲学观念等。

② 英国经验主义的另一个代表人物洛克在其《人类理智论》一书中认为事物具有三种性质:第一性质,形状、广延、运动性等;第二性质,颜色、气味、声音等;第三性质,一种事物影响另一个事物的力量。其中第二性质通常也被人们理解为事物的客观性质,但实际上却是主客体相互作用的产物,其中包含了主观的因素。

2. 现实主义文学观念的形成

与这种客观主义或科学主义的知识论模式相应，文学观念也在古老的"模仿说"的基础上有所变化：一种被后人称为现实主义（包括后来的自然主义）的文学思潮声势浩大地蔓延开来了。[①] 文艺复兴时期达·芬奇的艺术创造"第二自然"说和"镜子"说、新古典主义时期布瓦洛的"永远也不要与自然寸步相离"说，都是这种文学思潮的代表性观点，都是对古希腊"模仿说"的发展。与古希腊不同之处在于，文艺复兴和新古典主义的"模仿说"除了重视对自然的模仿之外，更强调对古希腊文艺作品的模仿。而19世纪的批判现实主义则更多地关注文学的揭露、批判功能，对"模仿"对象与"模仿"方式的理解深刻多了。

从总体上看，现实主义的核心观点是真实性，典型、完整的故事，对社会的揭露与批判等。批评家们就是以这些概念为标尺来衡量文学作品的。他们确信文学可以反映生活的本来面目，并进而对生活产生改造作用。这种批评有两个杰出的范例，一是马克思和恩格斯的批评实践，他们在对斐迪南·拉萨尔的剧作以及敏·考茨基和玛·哈克纳斯的小说等的批评中充分展示了现实主义文学观的基本方面。这些批评后来成为马克思主义文学批评的经典之作，对奉行马克思主义的文学批评家们起了极为重要的影响作用。二是19世纪俄国的那些伟大的革命民主主义者，即别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫等人。他们对同一时期的那一大批伟大的俄国作家们的精彩批评成为现实主义文学批评史的经典之作，而他们的批评对于作家们的巨大影响也成为批评史上十分罕见的特例。19世纪中后期是现实主义文学批评最为辉煌的时期，成为一时的主流，到20世纪这种批评理论就成为众多批评理论中的一种了。

三、表现论文学观念及其价值论基础

1. 西方价值论的历史渊源

前面我们所梳理的西方传统知识论模式以及相应的"模仿论"和"现实主义"的文学批评理论只是就西方思想文化发展的主流而言的。事实上，早在古希腊时期，现代以来的各种怀疑主义、神秘主义、非理性主义、道德中心主义等哲学观点都已经初露端倪了。比如智者派哲学家普罗泰戈拉的"人是万物的尺

---

① 我们这里说的"现实主义"是广义的，指从文艺复兴时期就已经开始的文学思潮。

度”说，高尔吉亚对存在以及人的认识能力、语言表达能力的怀疑①，苏格拉底的“美德即知识”说，柏拉图关于诗歌创作的“神灵凭附”说等，都与当时占主导地位的知识论模式相并存。在这类哲学观念中，人的价值问题受到关注。

以古希腊哲学为基础，自文艺复兴以来，西方思想界的演进始终沿着两条路行进：一是客观知识论，一是价值论。客观知识论不断强化理性的地位，将它视为人类区别于其他一切世界存在物的类特征，即本性。强调理性就是强调人类共通性，即强调人类在外部世界面前的整体力量。所以这个时期汗牛充栋的自然哲学和认识论著作大都是将人类作为一个整体来理解的——人在认识过程的个性差异被忽略了。然而，尽管从 16 世纪到 19 世纪的 400 余年间客观知识论一直是西方哲学的主流，但这并不意味着只有强调人类整体性的客观知识论才是制约整个思想界的唯一力量。事实上，伦理学或价值论代表了思想界另一种路向：个人主义思潮。与客观知识论相反，个人主义强调个性、独立性，以天赋人权、自由意志为最高价值，即为价值论。作为人类自我意识的两个方面，客观知识论关注人类整体性特征以及外在世界的规律性，而价值论则关注人类个体性价值，二者都带有不容置疑的意识形态性。如果说客观知识论的意识形态性在于确立资产阶级对世界（包括自然界与人类社会）的总体化权威，理性至上就意味着资产阶级利益至上，那么，以个人主义为核心的近代价值论的意识形态性则在于在资产阶级内部确定游戏规则：谁也不要离谁太近，只有保持人与人之间的距离，赋予个体以某种权利，资产阶级的整体利益方能保证。正是客观知识论与价值论这两种既互相依存、互为依据又保持某种内在的紧张关系的思想路向演奏出了西方现代性工程的宏大交响曲。

2. 与人文主义价值论直接相关的文学观念

与客观知识论相应的是现实主义或再现论的文学观念的兴起与发展，与以个人主义为核心的价值论相应的则是浪漫主义、唯美主义或表现论的文学观念的兴起和发展。前者强调文学的真实性、典型性，目的在于揭示生活的本质；后者则强调文学创作的天才、激情以及独创性，目的在于表现主观精神。前者是科学主义的，后者是人道主义的。

首先让我们看看表现论文学观念演变的历史轨迹。强调天才、激情以及独创性的文学观念也可溯源到古希腊和古罗马。比如亚里士多德认为“诗的艺术与其说是疯狂人的事业，毋宁说是天才人的事业”②。古罗马的贺拉斯在《诗艺》中也强调“天才”与“苦学”相结合对于诗歌创作的重要性。在著名的《论崇

① 高尔吉亚有著名的“三大命题”，即“无物存在”、“即使有物存在也是不可认识的”、“即使被人认识了也无法告诉别人”。（见汪子嵩等著《希腊哲学史》(2)第 1 编第 5 章。）

② ［古希腊］亚里士多德：《诗学》，罗念生译，北京：人民文学出版社 1988 年版，第 56 页。

高》中，朗吉努斯强调“心灵的伟大”对于崇高风格的决定性作用。这些都意味着对个人价值的重视。到了启蒙时代，随着个性主义的张扬，文学批评更加注重天才与激情在文学创作中的重要性。英国18世纪批评家约瑟夫·艾狄生(Joseph Addison,1672—1719)说：伟大的天才“他们无需艺术与学问的辅助，仅凭纯粹的天生才能就创造出了使他们那个时代愉悦、使子孙后代惊诧的作品”①。而同时代的另一位批评家爱德华·扬格(Edward Young,1683—1765)甚至专门写了一部题为《论独创性写作》的著作来强调独创性的重要性。他区别独创性与模仿性的差异说：“可以说，独创性的作品具有植物的本性，它自发地从天才的生命之根生长出来；它是生长出来的，不是被制造出来的。模仿则往往是一种制造，由技术、艺术和劳动从先已存在的材料而并非从自己的材料中加工出来。”②这种对独创性与天才的强调以及对再现论的贬抑与超越，标志着西方文学批评向个体生命意义趋近的价值取向。

其次让我们看看这种表现论文学观念产生的原因。作为一种声势浩大的文学思潮，浪漫主义的产生当然有着复杂的社会政治原因，但从思维方式来看，这种文学思潮可以说是对古典的知识论模式以及在这种知识论模式驱动下所取得的社会实践成果的反拨与超越。与传统的知识论模式关注知识系统的客观性、普遍性不同，浪漫主义强调主观性、个别性、情感性，追求个体精神的自由与个人的情感体验。英国浪漫主义诗人、批评家华兹华斯(William Wordsworth,1770—1850)指出，“诗歌是强烈情感的自然流露，它起源于在平静中回味的情感”③。如果说，受客观知识论模式影响的“模仿说”和现实主义文论观的最高旨趣是揭示客观世界的奥秘，本质上是将文学纳入认识论的范畴之中，那么以人道主义价值论为依托的浪漫主义文论观的最高旨趣则是强调个体的情感体验，是对人的生命价值的高扬。正是在这个意义上，华兹华斯说诗是“保护人性的堡垒”。

这种浪漫主义或表现论的文学观念同样预设了三重理论前提。第一，个体情感体验是神圣美好的。早在公元3世纪，著名的批评家朗吉弩斯就把“热烈的情感”当做文学中“崇高”的重要来源，认为“没有什么比恰当表达的真挚情感更有利于崇高了”④。这种观点在18世纪后受到广泛继承与弘扬。第二，只有

① [英]拉曼·塞尔登编:《文学批评理论——从柏拉图到现在》,刘象愚、陈永国译,北京:北京大学出版社2000年版,第162页。

② [英]拉曼·塞尔登编:《文学批评理论——从柏拉图到现在》,刘象愚、陈永国译,北京:北京大学出版社2000年版,第166~167页。

③ [英]拉曼·塞尔登编:《文学批评理论——从柏拉图到现在》,刘象愚、陈永国译,北京:北京大学出版社2000年版,第186页。

④ [英]拉曼·塞尔登编:《文学批评理论——从柏拉图到现在》,刘象愚、陈永国译,北京:北京大学出版社2000年版,第177页。

文学语言才能表达这种美好的情感。第三,文学只有借助于情感表现才能打动人,从而发挥其应有的社会功能。这三重预设从根本上讲是对人类情感与文学艺术的神圣化:情感是伟大的、美好的,能够表现这种情感的文学艺术也同样是伟大的、美好的。

从社会学角度看,西方浪漫主义或表现论的文学观念对情感和文学艺术的神圣化实际上是资产阶级自我神圣化的反映。作为一个新生的、充满活力的阶级,18 世纪的资产阶级自我感觉良好:在政治上、经济上他们正在向最后的胜利进军,在文化上他们已然取得了决定性的胜利。但是社会的发展与他们的乌托邦精神毕竟相去甚远,工业文明的出现带来了许多他们意想不到的社会问题,自由、平等、博爱的美好愿望不仅没有实现,而且似乎越来越渺茫了。资产阶级思想家在资产阶级不断获得新的胜利的同时却对理性无所不能的神话产生了深深的怀疑,于是他们便开始将目光转向内心世界,开始制造情感世界纯洁美好的神话。这客观上起到了为资产阶级成为统治阶级寻求合法性依据的作用:即使作为人的整体性力量的理性存在很大问题,作为人的个体性特征的情感也是伟大的、纯洁美好的,这样,世俗之人以及他们的生活本身就具有了神圣性。用此岸世界的神圣性取代彼岸世界的神圣性,这正是资产阶级成为合法的统治阶级的前提。从这个意义上看,特里·伊格尔顿认为美学这门学科就是资产阶级向旧的意识形态发起进攻,并在感性层面上占据主导地位的有效方式,这是很有见地的。实际上,从文艺复兴到 19 世纪的西方主流文学艺术以及美学理论可以说都具有这种功能。

四、唯美主义文学观念及其文化意味

在浪漫主义、现实主义文学思潮演奏出宏大悦耳的交响曲的同时,一种既否定文学的社会功用,又反对表现激情,而以形式、感觉为关注焦点的唯美主义文学观念也悄悄酝酿成熟了。这种文学观念标志着西方思想界一种新的价值取向的出现——审美活动本身第一次作为精神文化的核心范畴受到关注,人的感性世界从而获得与理性精神、道德信仰同等重要的地位。

康德开启的德国古典美学精神是唯美主义文学观念的理论来源。康德的“审美无功利”说与席勒的借助于审美教育弥合人的感性与理性分裂的观点在西方文学观念的发展史上具有划时代的意义。从知识论的角度看,康德在西方思想史上的伟大贡献在于极为清醒地看出了人的认识能力(知性)的有限性并

为其划定了明确的适用范围;同时他也清醒地认识到人的道德、信仰能力(实践理性)的非认知性及其价值所在。这样就规定了人的精神活动的两个不同性质的意义空间,从而避免了以往那种在二者之间的思维混乱。正是在这样的考察中,康德发现了人的审美能力的独特价值,并且确定了它在人类精神结构中的重要地位。于是人们明白了:认识能力是人把握现象世界的有效手段,道德自律与信仰能力是人不同于动物的根本所在,但是它们都无法替代审美能力的独特功能。也就是说,认识、道德和信仰、审美构成了人类精神世界的三大空间,它们固然有着深刻的内在关联,但又是各自独立的,承担着不同的使命。

这样康德美学就为人类精神空间的拓展提供了一种可能性:既然认知能力可以建构一个现象世界,道德、信仰能力可以建构一个意义与价值的世界,那么审美能力当然也能建构一个既非以认识世界为目的,亦非以宣扬某种社会价值为目的的独立的精神世界,于是文学自律、纯形式、无功利性的审美体验就成为这个独立的精神世界的基本内容。而"为艺术而艺术"这一唯美主义的核心口号就成为这一精神世界的标志。康德美学经过席勒的继承与发挥,于是也就获得了影响社会现实的功能——这又构成唯美主义批评家们大力倡导并身体力行的"生活艺术化"学理依据。

从总体上看,近代以来西方文学批评理论存在着以认识和反映客观世界为宗旨的现实主义、以表现人的主观世界为宗旨的浪漫主义、以关注文学形式及个体审美感受为宗旨的唯美主义三大系统。这与中国古代关注诗文的社会功用的儒家诗学、关注超越精神的老庄佛释诗学、关注诗文创作技巧与文本形式的诗文评三大系统相映成趣。在这些文学观念背后所隐含的是不同的知识论模式,而不同的知识论模式又表征着不同的生存方式和生活理念。因此这些文学观念并不是并行不悖的,它们之间存在着相互冲突,当然也存在着彼此渗透现象。总之是一种复杂的关系。就中国来说,老庄佛释系统的审美主义诗学话语是对儒家工具主义的反拨与消解,而注重诗文本身诸特性的诗文评系统也构成对工具主义、审美主义的双重超越。但是三者之间又存在着某种"互文性"关系。尤其是到了明代中叶之后,这三大诗学话语系统更呈现出融为一体的趋势。就西方而言,唯美主义与浪漫主义的紧密关系是从各自的产生之日起就存在的,二者共同构成了对传统的现实主义文论倾向的颠覆。至于现实主义与浪漫主义的相互渗透无论是在雨果还是托尔斯泰的伟大作品中都可以得到明显的印证。

五、反思现代性思潮的兴起与文学批评观念的演变

1. 反思现代性思潮的历史轨迹

伴随着现代性过程在各个层面上的展开，一种反思与质疑现代性的思想也悄然而生了：现代性真的是人类通往理想乐园的康庄大道吗？当然，我们并不认为这种反思与质疑都是站在反现代性的立场上进行的，事实上，从某种意义上看，这种反思与质疑恰恰是现代性自身自我调节、自我完善的有效方式，是属于现代性范畴的。但不容置疑的是，这种反思与质疑确实破除了许多现代性神话。

如果说现代性的展开旨在“祛魅”（解咒），即破除神秘主义、禁欲主义的神学意识形态，那么对现代性的反思则旨在提醒人们不要重新落入另一种巫魅的控制之中。比如，在卢梭看来，人类的“自然状态”是最崇高、最理想的社会状态。因为这里没有私有财产，因而也就没有对立冲突，尤其是没有任何不平等。所以他提出要“回归自然”。当然，卢梭的所谓“回归”并不是像我们的老子所主张的那样真正回到原始的自然状态中去，而是在克服了私有制带来的欺诈、不平等、暴政之后，通过“社会契约”达到新的“自然状态”。在他看来，这种新的“自然状态”是在克服了理性的束缚、打碎了文明的枷锁之后才能达到的。这无疑是对现代性的深刻反思与质疑，但并不是彻底的破坏。其“社会契约”之说实际上依然是以理性为基础的。

在德国，康德本来已经对文艺复兴以来的“理性至上”论产生了怀疑，特别是对认知理性的适用范围提出了明确的界定。“物自体”以及“三大公设”的提法本身就意味着认知理性的有限性。遗憾的是智力超群而又博学多才的黑格尔却通过将人类理性提升为宇宙本体的方式，又借助于辩证的方法，再一次将理性提升到至高无上的地位（所以费尔巴哈才将黑格尔哲学称为“思辨神学”）。这种将理性神圣化、本体化的做法可以视为现代性的“理性至上”论必然的、也是最极端的表现了。颇有先见之明的叔本华在黑格尔哲学如日中天的时候敢于与之唱对台戏，虽惨遭失败，却是虽败犹荣。叔本华的“唯意志论”就是对“理性至上”或“理性中心主义”的勇敢挑战；他的悲观主义恰恰是针对人们对现代性普遍存在的盲目乐观态度提出的警示。正是在反“理性中心主义”这一点上尼采毫不犹豫地与叔本华站到了一起。

“重估一切价值”与“上帝死了”是尼采最为响亮的口号。站在德国古典哲学，特别是康德与叔本华基础上的尼采，已经不是仅仅限于对启蒙主义精神或唯

理主义、经验主义的知识论进行反思了,他的矛头直接指向苏格拉底以来的整个西方思想史。在他看来,自苏格拉底对古希腊哲学进行改造之后(苏格拉底强调美德、至善、公正与克制等,强化了伦理学与道德精神),希腊人以前所具有的那种在悲剧中表现出来的阿波罗精神与狄奥尼索斯精神的完美融合就被破坏了,也就是说,人的理性与感性之间的和谐一致被破坏了。从此之后,理性开始渐渐压迫感性,成为发号施令的主人。特别是经过基督教哲学的强化,这种压迫达到登峰造极的地步。人的感性精神一天比一天萎缩。文艺复兴之后,压迫人的神性渐渐被抛弃了,但是一场新的造神运动却开始了:人们对认知理性的盲目推崇导致了人与人、人与自然关系的破坏。随着工业文明的发展,人们创造了物质文明的大厦,建构起宏大的知识体系与道德、法律体系,但人的生命力却日渐枯萎了。所以他赞扬"强力意志",赞扬"超人"——这都是对人的充溢完美的生命力的呼唤。总之,在尼采看来,西方两千年来的文明是误入歧途了,唯有重新培养出理性与感性浑然一体的、具有充沛生命活力的超人,才有可能拯救这种文明。他是要用生命的完整性取代理性至高无上的地位,这与席勒试图借助审美来调和感性与理性的设想具有某种一致性。从这个意义上说,尼采非但不是虚无主义者、悲观主义者,而且还是一个理想主义者。

但另一方面,相对于现代性的乐观主义来说,尼采又的确具有悲观主义倾向。在他看来,人类试图凭借理性认识世界的企图是盲目可笑的。人们对世界的认识不过是用一些主观的规则去规范外部事物,符合这些规则就被称为正确科学知识,反之便是谬误。他举例说,人类知识体系的形成就好像要挖穿地球的人用毕生精力在地球表面挖出一个小坑;后人又提出新的知识体系,就相当于将前人挖的小坑填上,重新再挖一个。如此循环往复,永无止境,而地球是永远也挖不穿的。人们犯的共同的错误是将逻辑当做事物的本质,并认为只要找到了一个事物的逻辑也就把握了这个事物。而实际上,事物是没有什么逻辑与固定不变的本质的,变动不居才是事物的固有状态。

这样一来,尼采实际上就从价值观念与知识论模式两个层面否定了两千年来的西方思想传统,并因此而开创西方新思潮(先是存在主义,接着就是后现代主义),这真是具有划时代的重大意义。无独有偶,比尼采稍后又有一位对西方现代性的"理性至上"观念予以致命打击的人物出来,这就是心理分析学家弗洛伊德。

与尼采不同,弗洛伊德是以科学的面目出现的。作为一位心理分析学家,弗洛伊德的理论是建立在大量病例分析基础上的,给人的感觉是纯粹客观的科学研究。他那些振聋发聩的研究结论在整个人文社会科学领域都产生了极为重要的影响。如果说尼采从哲学、伦理学角度对西方思想史发动的攻击毫不留情地撕下了理性主义虚伪的外衣,目的是呼唤生机勃勃的生命力,那么弗洛伊德从心

理学的角度对人类文明史所作的阐释则从发生学的层面上颠覆了人类理性的神圣性，而且他只是揭露事实，而不再呼唤什么。所以，尼采不是悲观主义的，弗洛伊德倒更接近于叔本华式的悲观主义。对于二人的思想，我们只能说它们是特定文化历史语境的产物，同时又大大强化了这一语境。

2. 反思现代性思潮影响下的文学观念

20 世纪的文学观念可以说正是在尼采与弗洛伊德二人的思想的基础上发展的。这主要表现在下列几个方面。

第一，文学艺术家不再具有神圣的光环。在西方历史上，文学艺术家从古希腊的荷马、悲剧作家、抒情诗人、雕塑家一直到 19 世纪的小说家、画家和音乐家都始终受到很高的尊重与崇拜。他们或者被视为神的代言人，或者被看做不可企及的天才，或者被奉为人类的良心、人类的法典，总之是一类超凡入圣的人。而在 20 世纪以来，人们终于认识到，文学艺术家也不过是人类无数职业中的一种，他们并不高人一等。

第二，文学艺术既不能反映生活的真实面貌，更不能反映什么真理。在尼采看来，压根儿就没有什么“社会真实”、“客观现实”这类东西，对人类来说，世界上存在的只是杂乱无章的感觉经验而已。所以，文学艺术的意义不是反映什么，而是激发人的生命活力。而在弗洛伊德看来，文学艺术类似于“白日梦”，它来自心灵深处的无意识领域，是一种满足本能欲望的方式，当然谈不上什么反映社会生活，文学艺术的功能在于以一种合法性的形式宣泄人的本能冲动。当然，在尼采、弗洛伊德影响下的文学观念并不是要否定客观性与真实性本身，而只是不承认现实主义语境中的真实性而已。

第三，除马克思主义之外的文学理论对文学艺术产生的社会历史原因以及它们的社会历史使命失去了兴趣，人们更多的是关注艺术形式本身。史达尔夫人、泰纳、格罗塞式的社会学批评以及从别林斯基等人的社会政治批评到维谢洛夫斯基的文化历史批评，统统让位于从俄国形式主义到英美新批评和法国结构主义的文本批评。20 世纪这种关注文本的形式主义文论或许与 19 世纪的唯美主义有某种继承关系，所不同的是：唯美主义根本上是呼唤一种艺术化的生活方式，是资产阶级知识分子保持精神贵族地位的一种手段；形式主义文论却是在厌倦了各种“宏大叙事”与历史使命的现代知识分子放弃了文学诸多外在功能之后的栖身之所，带有无可奈何的意味。但是就根本而言，作为现代主义文论主流的形式主义与传统的知识论模式依然有着深层的关联：寻找某种客观性是这种文论话语建构的主要动力。比如俄国形式主义追寻的“文学性”、新批评关注的“有意味的形式”和“文学本体”、结构主义追问的“结构”与“叙事模式”，都闪现着客观知识论的影子。

六、后现代主义思潮与文学批评理论

实际上尼采与弗洛伊德的思想已然预示了后现代主义的来临。对后现代主义做准确的概括是不容易的事情,在这里我们只能简单地说,在文化的层面上,后现代主义是对整个现代性文化工程的反思与超越,也可以说是专门来摧毁现代性建立起来的一切精神大厦的,它的的确确与文艺复兴以来的现代性文化有着根本性差异。从思维方式上来看,后现代主义者放弃了现代性思维对理性的笃信以及由此而生的以抽象概括和逻辑演绎的方式把握世界的企图,认为凡是被宣称为普遍的、一般性的、本原的、中心的、深层的、内在的、决定性的、本质的、规律的、亘古不变的、完整的、有序的事物或观念的存在样式都一无例外地是主观的幻象,都是"逻各斯中心主义"的思维方式的产物。从价值观念来看,古老的人道主义传统与自由、平等、民主、公正、美德等一切道德范畴都不是什么人类固有的价值,而是某种权力的话语形式;人们在日常生活中所恪守的、认为当然如此、从来如此的种种准则与习惯也都不是什么人类良心的产物,而是某种话语的霸权;甚至连"人"这个概念也没有固定的所指,而同样是一个构成性的话语,在不同文化历史语境中有着迥然不同的含义。后现代主义者这种对现代性传统的思维方式与价值观念的突破对文学理论产生了极为重大的影响。这主要表现在下列方面。

第一,彻底粉碎了模仿论—现实主义传统,抹杀了文学文本与现实生活之间的距离。在许多后现代主义者看来,世界上对人而言存在着的一切本质上都是一种文本。比如,"现实"不过是一个词语而已。所以在这种观点看来,纯粹的客观存在是毫无意义的,那种认为在文学之外有一个客观的社会生活、文学的任务就是去反映这个社会生活的传统观念是过于陈腐了,同样是一种现代性神话。文学不是对现实的反映而是对现实的创造。现实不在文学文本之前,而是在它之后。文本的写作是更具有根本性和生产性的行为,它是创造性的而非反映性的。

第二,作者死了。抬高文本的意义而贬低作者的意义是后现代主义文学观念的主要特点之一。后现代主义者宣称"作者死了"的浅层意思是说,对于读者而言,文本就是一切,作者对于读者理解文本没有任何帮助,他一旦完成了文本写作就隐匿不见了。也就是说读者没有必要去考虑作者的生平或思想,对他们来说关注文本就够了。这句颇具象征意味的语句更深层的意思是基于后现代主

义者对主体性神话的否弃的。主体或主体性乃是理性中心主义的产物，这是现代性的核心观点之一。在这种观点看来，人作为主体是世界的主宰者，他有权为任何事物命名、分类，有权判断事物的美丑善恶，有权按照自己的意愿去梳理并改造一切。在文学理论中，现代性的作者集中体现了上述主体观：他是意义的提供者，就是说对这个世界他比常人有更多的领悟，有义务"以先知觉后知"，向人们展示更多的道理；他是价值的给予者，就是说他具有较常人更美好的品德，有责任"以先觉觉后觉"，引导人们摆脱邪恶，走向正途；他们还是生活的示范者，教导人们如何过日子。对于后现代主义者来说，没有什么比这种作者更令人深恶痛绝的了。

第三，读者拥有更大的自由。如前所述，后现代主义者对现代性的抬高作者而贬低读者的观点深感不满，所以他们就在拆解作者神话的同时又赋予读者以很大的自由，即承认读者对文本的纯个人性解读的合法性。后现代主义者认为，一个文本并没有什么固定的意义，而且也没有独立的、原创性的文本，因为任何文本都是互文性的。这样，读者就有了自由阅读的权利。当然，这样的阅读也不再是理解、接受了，而是一种创造了，每一个读者的每一次阅读都是在创造着一个新的文本，作者在文本中设置了什么是不重要的，重要的是读者在文本中读出了什么。也就是说，作者提供的文本在阅读过程中要被读者创造的文本所取代。这也正是解构主义最基本的批评策略。那么，这样一来，是不是又在创造着读者神话呢？当然不是，因为后现代主义者们不是将读者理解为一个主体，而是理解为一个"后现代个体"。波林·罗斯诺(Pauline Marie Rosenau)这样来概括所谓的"后现代个体"：

> 后现代个体是松散而灵活的，以感觉、情绪和内化过程为指归的，并持有一种"成为你自己"的态度。他是一个积极主动的人，他建造着自己的社会现实，追求着对意义的自我解答，但是他不对结果做出真理性的断言。他敢于幻想，喜欢幽默，醉心于欲念文化，向往即时的满足。他偏爱暂时甚于偏爱永恒，他满足于现状，抱着一种"得过且过"的生活态度……后现代个体关心他们自己的生活、他们特殊的主观满足和自我发展。他们不太关心老式的忠诚和现代的亲密关系，诸如婚姻、家庭、教会和国家，他们更关心他们自己的需要。①

① [美]波林·罗斯诺：《后现代主义与社会科学》，张国清译，上海：上海译文出版社 1998 年版，第 78 页。

显然,这种"后现代个体"与现代性主体是完全不同的。他们活得更实际一些,没有现代性主体那种可爱的然而又是不切实际的宏图大志。正如罗斯诺断言的:他们"根本就不是主体"①。

20世纪以来,由于人们对传统的知识论模式以及以作者为中心的批评理论产生怀疑,于是以文本或者读者为中心的批评理论与实践相继成为主流话语。从俄国形式主义到法国结构主义、英美新批评、接受美学、读者反应批评直至后结构主义、解构主义、文化研究,这些形形色色的批评流派形成了西方文学批评领域众声喧哗的现代景观。20多年来,我国的文学批评理论与实践正可以看做是对整个20世纪形形色色的西方批评理论的接受与改造。对这种接受与改造的成败得失的评价虽然是见仁见智的事情,但我们至少应该明确:西方批评理论大大拓展了我们的批评视野,丰富了我们的批评理论话语,推进了我们的批评理论实践,这是不容否认的事实,这一点可以从本教材后面的具体阐述中得到充分印证。

① [美]波林·罗斯诺:《后现代主义与社会科学》,张国清译,上海:上海译文出版社1998年版,第77页。

第三章 形式主义批评

"形式主义"指的是1915年到1930年期间在俄国—苏联出现的一种以考察文学形式为中心的文学批评潮流。[①] 俄国形式主义(Russian Formalism)是20世纪一个重要的批评理论流派,是西方形形色色现代批评理论流派的源头。它发端于俄国十月革命之前,两个自发组成的研究群体构成了它的基石。这两个研究群体就是1915年成立的莫斯科语言小组(Moscow Linguistic Circle)和1916年成立的诗歌语言研究会(The Society for the Study of Poetic Language)。莫斯科语言小组的领袖是罗曼·雅各布逊(Roman Jakobson,1896—1982)和波格蒂莱夫(Peter Bogatyrev),诗歌语言研究会的领袖则是什克洛夫斯基(Viktor Shklovsky,1893—1984)、坦尼亚诺夫(Yury Tynyanov,1894—1943)和艾亨鲍姆(Boris Eikhenbaum,1886—1959)。尽管俄国形式主义在20世纪30年代由于种种原因而衰落,但其影响却绵延不绝。后来,雅各布逊和坦尼亚诺夫又在海外延续了俄国形式主义批评的传统,他们在布拉格筹建了布拉格语言学小组,直到纳粹强行将其解散,布拉格语言学小组的某些成员如雅各布逊不得不流亡美国。这种形式主义思潮给后来的结构主义以深刻影响。

一、发展过程

在20世纪的西方社会科学领域,语言学的发展一直处于领先地位,这可以部分地归功于索绪尔的结构主义语言学的确立。俄国形式主义借鉴其关于语言符号系统、共时性和历时性、内部研究和外部研究的理论,对传统哲学的、心理

① 见[法]茨·托多罗夫:《俄苏形式主义文论选·编选说明》,蔡鸿滨译,北京:中国社会科学出版社1989年版,第5页。

的、社会的文学批评，如浪漫主义、批判现实主义、心理分析、象征主义等进行反拨，倡导文学研究的科学化。正如雅各布逊所认为的，文学理论不能只研究文学的外部关系，如作者的生平经历、思想观点和社会时尚，因为这些外在因素不仅不能用来恰当阐释文学作品的内在特性与规律，反而容易产生误导，把文学作品或者视为作者的自传记录，或者视为社会生活的机械摹写，或者视为教育读者的语言工具。文学科学不应该问一部作品出自何时、何地、何人之手，而应该问它现在是什么，它作为一个系统和一个结构是如何发挥作用的。所以，文学研究的重点应该在作品的形式上，文体、语言、手法、结构、技巧、程序等应受到高度重视。这样，形式主义文论家以文学研究对象的转变为立足点，基于各自的研究兴趣和视角，展开辐射式的研究思路，揭开了文学的内部研究的帷幕。他们彼此的观点既有重合又有补充，比如雅各布逊强调文学性，什克洛夫斯基强调陌生化，但他们说的其实是一回事；他们都注意到文学语言和日常语言的区别，但前者从诗的系统功能的角度切入，而后者则从文学创作的艺术宗旨来谈，对此下文将作详细论述。

俄国十月革命后，形式主义还在发展，但是从1923年托洛茨基在《文学与革命》一书中用一个章节的篇幅批判形式主义开始，它一直受到批评。到1930年，在外界的政治压力下，什克洛夫斯基发表声明放弃其文学主张，这一文学批评理论流派就销声匿迹了。但其影响却未因此而停止，比如著名的“巴赫金学派”一直试图补偏救弊，将形式主义的研究方法和马克思主义理论结合起来。1926年，布拉格语言学小组建立，在保留形式主义批评传统的基础上，雅各布逊及其他成员逐渐反对片面强调共时性，而以功能和结构为研究支点，参照历史发展的维度，建立了自己的理论体系。为这种转变做出贡献的还有坦尼亚诺夫和艾亨鲍姆。坦尼亚诺夫一方面立志确立文学作品的自足性、独立性，另一方面，他又相信这种自足性、独立性是相对的而非绝对的。他学识渊博，性情敏感，一直小心翼翼地使用“形式”、“陌生化”等俄国形式主义的核心概念，拒绝把文学作品与社会环境割裂开来。他把文学作品视为在历史过程中发生的一个事件，认为文学性并非孤立于文学作品之内，而是存身于文学鉴赏即读者和作者的互动关系之中。文学作品是一个系统，文学系统并不是卓然独立的，某一语言现象是否可以被看成某一文学实体，取决于它与文学系统的关系，取决于这一语言现象的功能而不是它的实体。艾亨鲍姆和所有的俄国形式主义者一样，也坚持这样的观念：文学语言不同于日常语言，文学语言是对日常语言的扭曲和变形，它包含着各种技巧，而文学作品就是这各种艺术技巧的总和。艾亨鲍姆在研究文学的题材、风格、韵文结构、散文技巧时，总是采取描述性的态度；此外，他还热衷于采用语言科学的方法来研究文学现象。所有这些，都使他的学术研究带上了明显的科学意味和中立色彩。他不仅重视理论建设，而且注重理论联系实际，他对诗

歌旋律、散文的构成和风格以及西方文学都有一定的研究。

俄国形式主义是20世纪最有影响、最富活力的理论流派，它确立了一种崭新的文学观念，强化了文学研究的本体意识；它提出了诸多文学范畴，增加了对文学作品理解的角度，深化了对文学作品的认识；在一些具体的理论问题上，俄国形式主义文论常常以其独具之慧眼给人以深刻启迪，如对"故事"和"情节"所作的区分，直接构成了结构主义叙事学的一个原则。它还是20世纪西方现代主义文学批评的源头，比如布拉格学派在后期著作中关注读者在审美活动中的作用便成为了德国接受美学的先声。

俄国形式主义文论虽然功不可没，其缺点也是无可讳言的。首先，它有着强烈的"泛形式主义"倾向，强调形式在文艺作品中是唯一的决定因素，是文艺作品的价值之所在。其次，它的"泛语言学主义"倾向也相当明显。它先是把文艺问题看做是形式问题，继而又把形式问题看做是语言问题，仅仅采用语言学的范畴处理复杂的文学问题，这样做固然可以使人们耳目一新，但却无益于问题的真正解决。因为，文学虽然是一门语言的艺术，但又不仅仅如此，语言不过是文学的"征兆"而已。再次，作为一个批评流派，俄国形式主义缺少对于文学作品的价值评判，因而显得残缺不全。英美新批评派成功地克服了这一点，进一步完善了形式主义取向的文学批评。

二、理论概述

要考察俄国形式主义的批评理论特色，需要先探明它的理论假定。下面不妨从四个方面去理解。

1. 艺术是独立存在的世界

对文学自足性的信奉是俄国形式主义的基本前提，这一点，什克洛夫斯基说得很明白："我的文学理论研究的是文学的内部规律。如果用工厂作比喻，那么，我感兴趣的不是世界棉纱市场的行情，不是托拉斯的政策，而只是棉纱的支数和纺织的方法。"①这样，"形式主义者从一开始便采取的另一个原则，就是把作品作为考虑的中心；他们拒绝接受当时支配俄国文学批评的心理学、哲学或社会学的方法。形式主义者特别在这一点上与前人有所区别：形式主义者认为，不

① ［俄］什克洛夫斯基：《关于散文理论》，莫斯科：苏联作家出版社1984年版，第8页。转引自胡经之主编：《西方文艺理论名著教程》（下），北京：北京大学出版社1989年版，第214页。

能根据作家生平、也不能根据对当时社会生活的分析来解释一部作品"①。

显而易见，什克洛夫斯基毫不含糊地把文学作品看做是独立自足的艺术整体。"艺术永远独立于生活，它的颜色从不反映飘扬在城堡上空的旗帜的颜色。"②尽管它是作家创作出来的，又期待读者的解读；尽管它也折射客观的现实世界，与现实生活有着这样或那样的联系，但它一经问世，便卓然独立于作家和社会之上，形成一个特殊的"虚构世界"。艺术的"颜色"不同于城堡上飘扬的旗帜的"颜色"，因此对待艺术，不应寻求它的"颜色"和"城堡上飘扬的旗帜"的关系。他说：

> 对待艺术有两种态度。
>
> 其一是把艺术作品看做世界的窗口。
>
> 这些艺术家想通过词语和形象来表达词语和形象之外的东西。这种类型的艺术家堪称翻译家。
>
> 其二是把艺术看做独立存在的事物的世界。
>
> 词语和词语之间的关系、思想和思想的反讽，它们的歧异——这些是艺术的内容。如果一定要把艺术比喻为窗口，那么，它只是一个草草地勾勒出来的窗口。③

什克洛夫斯基强调文学艺术是独立的世界，进而阐述了自己对文学艺术的本质的看法。长期以来，人们一直信奉这样一种观念：文学与哲学的差异并不表现在内容上，而只表现在形式上，文艺以形象反映生活，哲学以概念把握世界，异曲而同工，殊途而同归。什克洛夫斯基认为，把形象性当成诗歌的主要特征是错误的，因为诗歌的特点不是形象性，而是词语的安排和加工的技巧。诗歌中的形象只是加深读者印象的手段，它和隐喻、夸张、排比、对称等技术手段并无二致。什克洛夫斯基对"文学是寓于形象的思维"之类的见解更是不以为然。在他看来，说"文学是寓于形象的思维"，究其本意，是想把文学与非文学区别开来，但它仅仅注意到了文学与非文学在方式上的差异性，并没有注意到实质上的不同——文学的要义并不在于通过什么方式反映现实生活，而在于以何种技巧"构造语

---

① ［法］茨·托多罗夫：《俄苏形式主义文论选·编选说明》，蔡鸿滨译，北京：中国社会科学出版社1989年版，第6～7页。

② ［俄］什克洛夫斯基：《文艺散文：沉思和分析》，莫斯科：苏联作家出版社1961年版，第6页。转引自胡经之主编：《西方文艺理论名著教程》（下），北京：北京大学出版社1989年版，第216页。

③ ［俄］什克洛夫斯基：《动物园：或不是情书》，转引自［英］特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海：上海译文出版社1987年版，第148～149页。

言事实"。

2. 形式是艺术价值的决定性因素

形式在文艺理论中是和内容相对的一个重要范畴,它的真正内涵究竟是什么?它在文学作品中的地位如何?对于这些问题,不同的批评流派有着不同的理解和回答。传统理论与批评特别强调内容与形式的二分法,把内容决定形式、形式反作用于内容并具有相对独立性,当成放之四海而皆准的真理。甚至有人把形式理解为容器,把内容理解为容器所容纳的物品,这实际上是把内容当成了文学作品的一切,同时视形式为乌有。包括什克洛夫斯基在内的俄国形式主义理论家对此是强烈反对的。什克洛夫斯基认为,如果一定要用内容、形式二分法,也不是内容决定形式,而是"形式为自己创作内容","新形式不是为了表达新的内容,而是为了取代已经丧失其艺术性的旧形式"①;分析内容毫无意义,对内容、形式进行划分也不可取。

什克洛夫斯基以"材料"和"形式"的二分法代替传统的"内容"和"形式"二分法,他在这样做的时候,极大地扩大了形式的内涵,同时又缩小了"材料"的内涵。他所谓的"材料"指的是作者所要表达的思想和理念,而"形式"不仅指对这些"材料"进行的布局和安排,而且还指"材料"在被安置完成后形成的存在形态。在什克洛夫斯基看来,"材料"是僵死的,没有高低贵贱之分,它不决定文学作品的价值;重要的是"形式",它充满变化,又富有生机,是判断作品艺术价值的决定性因素。从这种观念出发,什克洛夫斯基区分了"故事"和"情节",他指出"故事"仅仅是构成情节的"材料",而"情节"是表现方法、技巧构成的"形式",一种故事可以在不同作家手里形成多种情节;"故事"只是"材料",并不决定文学作品的成败优劣,实际上起决定作用的是"情节"——"形式"。

这就难怪什克洛夫斯基要特别强调艺术手法的重要性了。在他看来,只有通过手法,才能把"材料"转化为"形式",把创作意图转化为主题,一句话,才能使非艺术成为艺术,"艺术就是各种手法的总和"②。艺术作品"就其狭义而言,乃是指那些用特殊的程序创造出来的作品,而这些程序的目的就是要使作品尽可能地被感受为艺术作品"③。

3. 文学性和陌生化

什克洛夫斯基主张探寻"诗歌语言的通则",雅各布逊则强调"文学学"必须

---

① [俄]什克洛夫斯基:《关于散文理论》,莫斯科:苏联作家出版社 1984 年版,第 32、37 页。转引自胡经之主编:《西方文艺理论名著教程》(下),北京:北京大学出版社 1989 年版,第 237 页。

② [俄]什克洛夫斯基:《关于散文理论》,莫斯科:苏联作家出版社 1984 年版,第 82 页。转引自胡经之主编:《西方文艺理论名著教程》(下),北京:北京大学出版社 1989 年版,第 214 页。

③ [俄]什克洛夫斯基:《关于散文理论》,莫斯科:苏联作家出版社 1984 年版,第 11 页。转引自胡经之主编:《西方文艺理论名著教程》(下),北京:北京大学出版社 1989 年版,第 228 页。

成为一门科学,他们说的其实是一回事。"俄国形式主义的主要目标之一是促使文学研究的科学化。他们相信这样一种研究方法是可能的,也是唯一正确的。但每当这一学派成员讨论文学的科学化研究的可能性时,他们多只表示深信其研究结果将提高读者以适当的方式阅读文学文本的能力,也就是说,使读者能领略作品的'文学性'或'艺术性'。他们推论说,通过艺术形式而来的感知,将恢复我们对世界的认识,并使事物得到生命。"①俄国形式主义者提出"文学性"(literariness)这一概念,出于两个方面的考虑:一是强调文学之所以为文学的存在依据,并进而维护文学系统的独立自足性;二是追求文学研究的科学化,试图通过文学性这一概念揭示文学构成的内在秩序。

雅各布逊认为"文学性"即文学之所以为文学的区别性特征(distinctive features),"如果文学科学想要成为一门真正的科学,它就必须把'手段'看做是它唯一的'主角'"②,也即使文本成为艺术品的技巧或构造原则是文学研究的真正对象。他是通过诗的"系统功能"来研究文学的"文学性"的。

雅各布逊首先通过区别两种语言——日常语言和文学语言,来探讨诗歌语言的功能问题。从功能的角度看,日常语言是思想交流的工具,文学语言则以自身为目的。从构成的角度看,日常语言按照惯常的构词、语法、修辞来组织语言单位,文学语言却在这方面异乎寻常地打破常规,通过不同的选择、配置、加工、改造,对日常语言施加"暴力",使之变形、扭曲,从而达到特定的美学目的。比如,在日常交际中,语言活动是一种有目的的无意识活动:它是有目的的,因为它意在交际;它是无意识的,因为交际的双方都意识不到语言的存在,张嘴说话,一般不需要字斟句酌。但在文学(特别是诗)的鉴赏中,读者时时意识到语言的存在,并要破除文学语言布下的重重迷雾,因此特别需要咬文嚼字。文学的"文学性"就表现在这里,用雅各布逊的话说,"诗歌性表现在哪里呢?表现在词使人感觉到是词,而不只是所指对象的表示者或者情绪的发作。表现在词和词序、词义及其外部和内部形式不只是无区别的现实引据,而获得了自身的分量和意义"③。他在日常语言活动中区分出六种因素,在此基础上再区分出六种功能。六种因素如下④:

① [荷]佛克马、易布思:《二十世纪文学理论》,林书武等译,北京:三联书店1988年版,第14页。

② 转引自[英]安纳·杰弗森、戴维·罗比等:《西方现代文学理论概述与比较》,陈昭全等译,长沙:湖南文艺出版社1986年版,第9页。"手段"又译为"技巧"、"程序"、"方法"等。

③ [俄]雅各布逊:《何谓诗》,转引自[捷]库尔特·康拉德:《再论内容与形式的辩证法》,佟景韩译,《美学文艺学方法论》(下卷),北京:文化艺术出版社1985年版,第530~531页。

④ 见[俄]雅各布逊:《闭幕词:语言学和诗学》,转引自[英]特伦斯·霍克斯:《结构主义和符号学》,瞿铁鹏译,上海:上海译文出版社1987年版,第83页。

语境

信息

说话者……………………………受话者

接触

代码

任何交流活动都有“说话者”和“受话者”，二者间的沟通既需要一定的语言环境（“语境”）作为参照，又需要一定的语言代码（“代码”）作为媒介，此外还需要保持“接触”，既包括物理上的，又包括心理上的。交流活动固然无法摆脱这六种因素的“纠缠”，但不同性质的交流活动对于各种交流因素各有偏好和侧重。上述六种因素对应着如下六种不同的功能，它能够满足不同性质的交流活动对不同因素的特殊需要。六种功能如下：

指涉功能

诗的功能

表达功能……………………………意动功能

交流功能

元语言功能

对于发送者来说，“表达功能”最为重要；对于接收者来说，领会发送者的意图、意义最为重要；对于那些习惯于指桑骂槐、热衷于含沙射影的人来说，“指涉功能”最为重要；对于那些关心沟通渠道是否畅通的人来说，“交流功能”最为重要，打电话时的习惯语“喂”就发挥着这样的功能；对于那些专门在语言的鸡蛋里挑骨头的“分析哲学家”来说，“元语言功能”最为重要；对于诗人来说，信息本身最为重要，这也是诗与散文的主要区别之所在，“由于诗歌的注意力则首先集中在符号本身，而注重实际效用的散文则集中于所指物”①。

对此，雅各布逊还从隐喻和转喻的角度进行了分析。隐喻和转喻（又译换喻）是两种基本的修辞方式。② “问君能有几多愁？恰似一江春水向东流”，就使用了隐喻；以“紧缩双眉”写人愁，以“咬牙切齿”写人恨，都使用了转喻。但雅各布逊赋

① ［俄］雅克布逊：《隐喻和换喻的两极》，张祖建译，伍蠡甫、胡经之：《西方文艺理论名著选编》（下卷），北京：北京大学出版社 1987 年版，第 434 页。

② 值得注意的是：第一，这里所谓的“隐喻”是按照西方的标准提出的，它包括一切比喻形式（明喻、暗喻、隐喻、曲喻等），因而它与现代汉语中的“隐喻”存在差异；第二，这里的“转喻”包括了汉语修辞学中的“借代”。

予隐喻和转喻以新的内涵。他在研究失语症时,发现了两种不同性质的语言错乱现象:一种是组合系统严重失调,失语症患者发生了"邻近性错乱",因而无法把词句组合为高级语义表达单位,结果只能大量使用隐喻;另一种是选择系统严重失控,失语症患者发生了"相似性错乱",因而只具备组合句段方面的能力,结果只能大量使用转喻,如以灯代火,以火代烟,以摇篮代新生,以坟墓代死亡。雅各布逊认为与选择相关的是相似性,它暗含了某种替换的可能,选择的过程产生隐喻,隐喻即根植于相似性的替换;与组合相关的是相近性,它暗含了某种延伸的可能,组合的过程产生转喻,转喻是根植于邻近性的延伸。以索绪尔的语言学为依据,雅各布逊认为隐喻属于语言的选择轴,代表了语言的共时模式;转喻属于语言的组合轴,代表了语言的历时模式。这样,隐喻和转喻就超越了基本修辞方式的框定,具有了普遍意义。就文体而言,诗中的隐喻多于转喻,散文中的转喻多于隐喻。"在诗歌当中支配一切的原则是相似性原则;诗句的格律对偶和韵脚的音响对应关系引起了语义相似性和相悖性的问题……散文则相反,它主要在毗连性关系上面做文章。"[1]就思潮而论,在浪漫主义作品中,隐喻多于转喻;在现实主义作品中,转喻多于隐喻。就艺术门类而言,绘画中的立体主义多使用转喻,而超现实主义则多使用隐喻。甚至人做梦都遵循着隐喻和转喻这两大法则,有些梦境是基于相似性的原则形成的,因此属于"隐喻"的范畴;有些梦境是基于毗邻性的原则形成的,因此属于"转喻"的范畴。总而言之,转喻类作品较多地指向外在现实环境,注重实用目的;而隐喻类作品则主要指向自身,指向自身的形式因素,如音韵、词语、句法、结构等,具有强烈的"诗的功能",因而文学性较强。

由雅各布逊的诗的"系统功能"可见,文学性只是语言交流的一种功能。在语言交流活动中,文学性把读者的目光聚集于韵律、节奏、选词、语法、修辞等形式问题上,而不把读者的注意力吸引到形式之外的某物之上。文学固然可以"反映"、"指涉"、"表现"些什么,但这些对文学来说都不重要;重要的是它以何种方式、通过何种途径、借助何种语言来"反映"、"指涉"和"表现"。在雅各布逊那里,手段、方式、途径永远比目的、意图、效果重要。

关于"文学性",什克洛夫斯基主要是通过"陌生化"来表现的。"文学性"来源于何处?它来源于文学作品的形式,或者说,它来源于文学语言及其构造原则。既然"文学性"来源于文学语言及其构造原则,那么何种语言、通过何种方式予以构造才能产生"文学性"呢?什克洛夫斯基认为,只有"陌生化"的语言才能产生文学性。"'陌生化'是形式主义学派最关心的问题,因而形式主义学派对文学的最有价值的分析有很多是关于各种手法以及'陌生化'的产生条件的

---

[1] [俄]雅克布逊:《隐喻和换喻的两极》,张祖建译,伍蠡甫、胡经之:《西方文艺理论名著选编》(下卷),北京:北京大学出版社 1987 年版,第 434～435 页。

分析。"[1]在《作为手法的艺术》中，什克洛夫斯基这样说："那种被称为艺术的东西的存在，正是为了唤回人对生活的感受，使人感受到事物，使石头更成其为石头。艺术的目的是使你对事物的感觉如同你所见的视象那样，而不是如同你所认知的那样；艺术的手法是事物的'反常化'（остранение）手法，是复杂化形式的手法，它增加了感受的难度和时延，既然艺术中的领悟过程是以自身为目的的，它就理应延长；艺术是一种体验事物之创造的方式，而被创造物在艺术中已无足轻重。"[2]他的意思非常明显：在文学活动中，重要的不是目的而是感知的过程，只有在过程中，文学主体才能感受和体验；为了延长感受的过程，就必须增大感受的难度；增大感受难度的最佳途径是使事物变得反常、陌生，即对于人们早已司空见惯、习以为常的事物加以"陌生化"的处理。什克洛夫斯基认为"情节"就是对"故事"的"陌生化"处理的结果。

因此，"陌生化"是对付机械化、自动化的武器。在日常生活中，长期形成的行为模式使得我们的一切活动都成了无意识活动，如何说话，如何做事，如何接人，如何待物，都完全机械化、自动化了。"如果我们对感受的一般规律作一分析，那么，我们就可以看到，动作一旦成为习惯性的便变得带有机械性了。例如，我们所有熟悉的动作都进入了无意识的、机械的领域。"[3]"经过数次感受过的事物，人们便开始用认知来接受：事物摆在我们面前，我们知道它，但对它却视而不见。"[4]艺术之为艺术，就在于它要把我们从无意识深处唤醒，使我们重新体验和感受这个对我们来说再熟悉不过的世界。比如我们在日常生活中都要走路，大家习以为常并不引起注意，但如果是跳舞，我们就对平常习惯的走路步子有了新的感受，跳舞就是走路的"陌生化"。

"陌生化"基本原则只有一个，即"对日常语言进行有组织的强暴"。什克洛夫斯基认为，包括声音、意象、节奏、音步、韵脚在内的文学构成要素，都具有"陌生"、"反常"或"疏离"的效果。文学语言的特殊之处就在于它通过各种各样的方式（诸如强化、凝聚、扭曲、拉长、缩短、颠倒位置等）使日常语言"变形"，它是"文学性"的源泉。

对于"陌生化"，俄国形式主义早期的观点是把文学作品看做是各种"陌生化"手段的凑合。到后期，坦尼亚诺夫提出了"突出"（foreground）的概念。坦尼

---

① ［英］特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海：上海译文出版社1987年版，第62页。

② ［俄］什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，《俄国形式主义文论选》，方珊等译，北京：三联书店1989年版，第6页。这里的"反常化"是"陌生化"的另一种译法。

③ ［俄］什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，《俄国形式主义文论选》，方珊等译，北京：三联书店1989年版，第6页。

④ ［俄］什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，《俄国形式主义文论选》，方珊等译，北京：三联书店1989年版，第7页。

亚诺夫认为,文学作品是一个不同成分组成的系统,这系统中既有非文学成分,也有文学成分,但文学作品之所以为文学作品是上述两种成分相互作用,而使文学成分成为"突出"的结果。在文学作品中,那种被动的或自动化的非文学因素,从属于"陌生化"或"突出"的成分。这种观点的提出,使形式主义能更好地说明文学作品,形式主义者在文学作品内部发现了"陌生化"和"自动化"的对立关系,这就既强调了他们所关心的"文学性",也避免了早期观点必然导致的割断文学和实际生活联系的弊病。

4. 文学与作家、文学史

对于语言的高度重视和对于形式的密切关注,自然导致了俄国形式主义者对技巧的青睐。他们认为文学是一种语言性的建构,是一种技巧性的活动;文学作品是匠心独运、点石成金的产物,是苦心经营的结晶。因而,作家不是超乎同类的天才,而是经验丰富的能工巧匠。作家的活动跟一般的技术创造活动没有什么差别,作家的书斋无异于鞋匠的作坊。

俄国形式主义还有其独特的文学史观。它把文学的发展史仅仅看做是文学形式的进化发展史,而且文学发展的基本动力是"形式"而不是"材料"。形式主义者还认为,艺术是一个自足的世界,它似乎有其确定的形式结构的走向,文学的发展是这种已经物化为历史事实的形式结构的自我运动;不是作家们创造了文学结构,而是文学结构创造了作家们,不是作家们创造了文学史,相反是文学史创造了作家们。这就是俄国形式主义对作家和文学史的看法。

三、操作方法

俄国形式主义的上述理论假定决定了其批评的形式主义特色。对文学性的强调使他们关注作品的形式,也即文学的语言及其构造原则。对于语言的极度重视,是俄国形式主义批评的重要特色。20世纪初索绪尔的《普通语言学教程》引发的语言学革命强化了俄国形式主义以语言学为文学研究有效工具的信念。因此,什克洛夫斯基、雅各布逊和艾亨鲍姆都倾向于从语言学的角度,运用语言学的方法在文学作品中寻求"文学性"的存在。如雅各布逊借鉴音位学的原则在诗歌中寻求对应性的结构,声音、节奏、韵脚在作品中的安排将形式内容化,造成一种"间离"的艺术效果。

实际上,俄国形式主义最具有操作性的是它的陌生化原则。前面提到过,陌

生化就是对自动化话语的摒弃，它的手法是多种多样的。"列夫·托尔斯泰的反常化手法在于，他不用事物的名称来指称事物，而是像描述第一次看到的事物那样去加以描述，就像是初次发生的事情，同时，他在描述事物时所使用的名称，不是该事物中已通用的那部分的名称，而是像称呼其他事物中相应部分那样来称呼。"①从更大的范围来说，陌生化就是要将构成形式的材料包括语音、形象、情感、思想因素进行选择、加工和安排，不仅仅是用词的斟酌，还包括叙述技巧、整个作品的结构布局等，使之成为能把人的感觉从麻醉的状态中解放出来的艺术品。

前面提到的雅各布逊关于诗的功能的阐述对此也有启示，他还指出过另外一种情况，即诗性功能在于"把对等原则从选择过程带入组合过程"。在这个过程中，"相似性附着于毗邻性，其结果是使象征性、复杂性和多义性成为诗的实质……在诗中，由于相似性被带入到毗邻性，一切转喻都具有了轻微的隐喻特征，而一切隐喻也同样带上了转喻的色彩"②。如杜甫的"感时花溅泪，恨别鸟惊心"中，"感时"和"恨别"、"溅泪"和"惊心"具有相似性，应在选择轴上聚合的词语被组织在横向的组合轴上，形成了别具意味的诗句。这在中国的古典诗歌中随处可见。

四、批评特色

在俄国形式主义批评中，文学性、形式、陌生化其实可以被约略地视为一组同义词，它们都是用来解释文学之为文学的概念工具。但应该注意到，在不同的文类中，它们具体的操作方式和表现形式是不同的。

在文学研究活动中，俄国形式主义者采用简单的二分法，把全部文学作品分为两大类，即诗和散文。他们之所以把文学作品作如此简单的分类，是因为他们首先注意到文学作品的分类是相对的，分类本身并无特殊的意义。什克洛夫斯基这样说："作品可能有下述情形：(1) 作为散文被创造，而被感受为诗；(2) 作为诗被创造，而被感受为散文。这表明，赋予某物以诗意的艺术性，乃是我们感受方式所产生的结果；而我们所指的有艺术性的作品，就其狭义而言，乃是指那些用特殊的程序创造出来的作品，而这些程序的目的就是要使作品尽可能被感

① [俄]什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，《俄国形式主义文论选》，方珊等译，北京：三联书店 1989 年版，第 7 页。

② [俄]雅各布逊：《闭幕词：语言学与诗学》。转引自[英]特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海：上海译文出版社 1987 年版，第 83 页。

受为艺术作品。"[①]就是说文类的划分，并不决定于作品的具体存在样式。但作为文学作品的具体的存在样式的文类又是确实不能抹杀的，俄国形式主义者还必须面对这个问题。

诗歌研究是俄国形式主义者得以立足的根基，诗歌的艺术技巧是他们集中探讨的问题。他们认为，诗是技巧的产物，诗本身就是目的，它通过语言的"陌生化"处理——通过变形、扭曲等对日常语言施加"暴力"，选择、配置、组合、加工词语——把人们的注意力引向诗歌本身。雅各布逊认为，"复杂化"是当代诗歌区别于传统诗歌的关键，它的许多技巧使传统的文学形式走向解体，它又不同于我们所使用的日常语言，因为它运用了许多日常语言所不使用的修辞技巧，如比喻、排比、巧妙地运用同义词和同音异义词等。

其他的形式主义者在基本接受这些见解的同时对之加以发挥，如坦尼亚诺夫进一步注意到诗歌的表达形式如节奏和韵律在语义和语法方面所发挥的作用。他把诗歌的语言分为两大类：韵律和意义，它们都在诗歌中发挥着作用。诗的语言和散文语言之间的区别，就在于诗的韵律具有统一性和简洁性，诗的措辞具有极大的能动性，这是散文所不具有的。单词在诗歌中处于什么位置对于诗的整体效果来说至关重要，措辞位置的改变将会形成词的特殊色彩，并且带来意义的变化，因为单词在诗中的位置具有语义作用；而单词在散文中的位置不具有语义作用，因而是无关紧要的。俄国形式主义的另一重要人物布里克也十分重视诗的语法和语义两大要素之间的相互关系，确立了诗歌创作和鉴赏的法则。

散文不同于诗歌，它是文学形式和文学内容的对立。俄国形式主义者坚持诗与散文的分野，并进而确立了叙事类散文作品理论。俄国形式主义者所谓的散文指的是同诗歌并列的一个文类，包括小说、戏剧文学和狭义上的散文。严格地讲，他们的散文主要是指叙事类作品。和他们所进行的诗歌研究一样，他们对于叙事类作品的研究也以其形式上的特点为焦点；在各种形式的要素之中，他们又特别侧重于叙事类作品的故事构成与人物关系的研究；在故事构成和人物关系的研究中，他们最大的兴趣在于发现文学作品的故事构成的秘密。比如，小说《安娜·卡列尼娜》一开头就写道："幸福的家庭都是相似，不幸的家庭各有各的不幸。奥勃朗斯基家里一片混乱。"就是由于这里是许多情节的汇合点，小说的所有线索都要在这里交织。还有前面提到过的故事和情节的区别：故事是指按照一定的时间和因果关系所发生的事件和行动；情节是恰当地表现故事材料的方法，是语义成分在文本中的实际组成。人们对于故事的理解主要借助于语义的手段，对于情节的把握主要凭借形式的方法。情节是"陌生化"的故事，是故

---

① ［俄］什克洛夫斯基：《关于散文理论》，转引自胡经之主编：《西方文艺理论名著教程》（下），北京：北京大学出版社1989年版，第237页。

事的对立物。由故事到情节，要经过作家的精心创造，要经过一系列复杂化形式的处理。什克洛夫斯基以18世纪英国小说家劳伦斯·斯特恩的作品《项迪传》为例，指出这部作品由于不断暴露写作技巧而应在小说史上占有一席之地。斯特恩在小说中经常中断其描写，停下来谈论作品如何结构和安排以及下一步如何对情节进行叙述的问题。这样，斯特恩就通过打破故事的连续性使读者的注意力转移到作品的情节形式本身，也因此，该小说成为小说创作的典范。

五、个案分析

文学的研究对象是"文学性"，文学创作的宗旨不是审美目的，而是审美过程，即是说不在于得出一个什么道德的评价或对人生的教益，而在于通过艺术的技巧将内容形式化，延宕作品所给予的定论，从而带来特殊的美感。俄国形式主义者不仅发展了比较详尽的关于文学的内部研究的理论体系，而且通过对一系列作品的解读证明他们理论的科学性。下面选取艾亨鲍姆《论悲剧和悲剧式的》一文的片断，看他是如何体现形式主义批评理论的某些特征的。

关于悲剧，亚里士多德提出的界定堪称经典："悲剧是对一个严肃的、完整的、有一定长度的行动的模仿……模仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯和恐惧来使这种情感得到陶冶。"①艾亨鲍姆根据俄国悲剧发展的现实，通过研究席勒提出了悲剧形式的问题。他首先质疑了亚里士多德的"陶冶"和"净化"说：

> "畏惧和怜悯"——把观众聚集在剧场，整晚地在他们面前扮演着各种角色，而这不过是为了使他们感到恐惧和唤起他们的怜悯，这不是很可笑、很粗野吗？在自己的生活中有这种感觉还不满足吗？戏剧性的眼泪——难道这种眼泪不是很低级的吗？艺术需要这种眼泪吗？难道它们只是为那些不善于在生活中同情的观众准备的？难道它们仅仅——用艺术的手段，对自然拒绝提供的东西所作的一种生理上的补充吗？②

关于这一点，他在席勒那边也找到了共鸣。席勒对此考虑了很多，提出了他的悲

① 《诗学·诗艺》，罗念生译，北京：人民文学出版社1962年版，第19页。

② 伍蠡甫、胡经之：《西方文艺理论名著选编》（下卷），北京：北京大学出版社1987年版，第390页。

剧观。对于席勒来说，艺术的目的就是一种独特的愉悦，所以，“只有那种认为自己的主要目的是用同情达到愉悦的艺术，才可以称之为悲剧”。悲剧的目的不是让人产生畏惧，而是让人从同情中得到愉悦，这个论题的成立是不是很有难度？对此，艾亨鲍姆是充分理解的：

> 人类的一切情感都可以成为艺术创作的材料，正像一切观念、一切意象一样。悲剧中的困难应该是强烈的……但是，席勒说道，苦难不应当达到实际分级的程度，因为那样情感就会开始压倒其他，而怜悯便可能达到令人不快的、沉重的程度。悲剧的情感因素应该“采用其固有的极限”……
>
> ……席勒的思想正是如此：“如果在悲剧中，怜悯与其说是内容的结果，还不如说是悲剧形式的成功运用的话，那么这个悲剧就会是最完美的。”（他在《论悲剧艺术》一文中写道）他还写道：“艺术家的真正秘密在于运用形式消灭内容。排斥和统治内容的艺术的成功愈大，内容本身就愈是宏伟的、有魅力的和动人的；它与自己的影响就愈能提到首位，或者说观众就愈会在它面前倾倒。”（《论素朴的和感伤的诗》）……①

艾亨鲍姆认为，对悲剧艺术的最大肯定不是观众的泪水，而是他们的掌声，因为他们获得了一种享受：虽然他们也注意到主角的苦难本身，但更多的是被悲剧的发展、建构活动和论证所吸引。苦难的内容被悲剧的形式消灭，观众知道了悲剧善于唤起同情感。“因此，他从艺术家那里期待的不是这一情感本身，而是唤起这种情感的独特程序。这些程序愈是精巧、独创，艺术感染力就愈为强烈。它们愈是隐藏，骗局就愈为成功——这就是艺术的胜利：‘艺术就是隐藏艺术。’”②

在此思路导引下，他分析了《华伦斯坦》中作者为什么要把华伦斯坦的行动延宕下来。他认为席勒部分地模仿莎士比亚的《哈姆雷特》，“拖延的程序被引往内部——深入华伦斯坦的个性之中并且好像被心理活动完全掩盖了。华伦斯坦正像哈姆雷特一样，变成了迟钝的人，只知用‘时机未到’来回答将军对自己的逼迫……观众似乎觉得，正是他们面前的那些人物的

---

① 伍蠡甫、胡经之：《西方文艺理论名著选编》（下卷），北京：北京大学出版社 1987 年版，第 391 页。

② 伍蠡甫、胡经之：《西方文艺理论名著选编》（下卷），北京：北京大学出版社 1987 年版，第 392 页。

性格拖延了悲剧的进展"①。

也就是说，华伦斯坦的行动在不断拖延，看似是他自己的个性使然，如违背自己的意志，借用占星术来拖延，但实际上，他的这种行为不过是席勒给他带上的一幅假面具。华伦斯坦的动作、他的命运应该怎样，作者就为他提供相应的材料，并给予这些材料以巧妙的联结和组织，从而使之成为某种艺术形式。一切都是悲剧艺术的惯例的需要。如果观众对这些形式不敏感，而是从人物心理上的犹豫性格和行为上的优柔寡断来解释，那就从反面证明了艺术手段的高超。所以，在此处的同情的愉悦实际上是直观形式所带来的快感。

艾亨鲍姆在谈及话剧形式的特殊性时指出，话剧的展开和安排由于讲故事的人退居幕后，所以呈现出自在的状态。观众虽然是旁观者，但是他们比话剧的角色知道得还多。意识到这一点，席勒在设计华伦斯坦的悲剧的时候，还设置了另一个角色彼克洛明里，以干扰观众对华伦斯坦故事的猜测，使他们突然陷入困惑或猜测状态中。经过情节的进一步推进，观众才能加倍地享受作为全知全能的旁观者的自身体验。因为他们知道华伦斯坦必然死去，所以，他们能坦然体会这形式消灭了内容后的怜悯的愉悦。

在这里，艾亨鲍姆关心的不是悲剧的情感、内容等，而是作品中能够唤起悲剧感的一整套独特程序。作品中能够唤起悲剧感的程序，正是体现形式主义的特殊兴奋点之所在。

学生范文

陌生之美

——《〈野草〉题辞》的形式主义分析

《野草》作为区别于鲁迅小说的一个重要文本，从20世纪80年代以来就备受研究者的关注。孙玉石的《〈野草〉研究》、汪晖的《反抗绝望——鲁迅及其文学世界》、钱理群的《心灵的探寻》都对《野草》进行过深入分析，并以此为突破口切入鲁迅的思想结构。这些研究著作产生了巨大的影响，帮助扭转了整个鲁迅

① 伍蠡甫、胡经之：《西方文艺理论名著选编》（下卷），北京：北京大学出版社1987年版，第393页。

研究的方向。虽然如此，我们不难发现，《野草》作为具有独特魅力的文本，还缺少细致的、针对文本结构的解读和分析。应该说，发生于20世纪二三十年代的俄国形式主义批评，为《野草》研究打开了另一扇窗户。《野草》中开篇《题辞》就可以成为一个合适的形式主义批评范本。

《题辞》拥有庞大复杂的语词结构。纵向粗线条地看去，我们可以发现文本中有三组最基本的"反义词"：第一节中，鲁迅说"我将开口，同时感到空虚"，而在紧随其后的第二节，他却否认了这一点，写道"因为我借此知道它还非空虚"。从第三节到第八节，鲁迅两次欢呼："但我坦然，欣然。我将大笑，我将歌唱。"而在其后的第九节里，他又写下："天地有如此静穆，我不能大笑而且歌唱。天地即不如此静穆，我或者也将不能。"第九节里，野草还是永存作证的希望，到了第十节，野草却成了速朽之物。

空虚——还非空虚，大笑、歌唱——不能大笑、歌唱，作证——速朽，这三组对立的语词构成了整篇《题辞》最基本的框架。和日常生活中的普通语言相比，它们是紧张的、对抗的、非正常的，因而成为陌生的组合。

与此同时，《题辞》的每一小节里都充斥着大量的成组出现的语词。这些语词相互对立、交合，展现出了清晰的结构，也形成了散文诗的节奏。通篇看来，有六大组语词最为突出，也最为重要。第一组语词出现在文章的第一句：沉默，充实——开口，空虚。这两组反义词组的搭配使用，使文章从一开始就显得特殊和反常。第二组语词同样是反义词组，在"我自爱我的野草，但我憎恶这以野草作装饰的地面"中，自爱——憎恶，这两个极端的词汇被放在一起，表达上善恶分明，形式上却是相对扭曲的。除了对抗的语词，鲁迅也使用了一组递进的语词：坦然——欣然——大笑——歌唱。当然，比较突出的还有语词的重复，譬如，鲁迅两次使用了"但我坦然，欣然。我将大笑，我将歌唱"。"友与仇，人与兽，爱者与不爱者"也连续出现过两次。

最为复杂的语词出现在第二节：过去的生命已经死亡。"我对于这死亡有大欢喜，因为我借此知道它曾经存活。死亡的生命已经朽腐。我对于这朽腐有大欢喜，因为我借此知道它还非空虚。"[①]生命，死亡，死亡，欢喜，存活——死亡，朽腐，朽腐，欢喜，空虚，这十个词语相互之间有重复，也有对立，五五成对。鲁迅究竟表达了什么内容，读者可能会颇有疑问。而毫无疑问的是，鲁迅在这里使用了重复、反义的语词，对日常语言进行了有组织的"强暴"，从而营造出了强烈的陌生感，陌生感增加了阅读的障碍，成全了诗。

总体上看，《题辞》的段落之间和句子之间充满了反义词语的对抗，它们交

① 鲁迅：《〈野草〉题辞》，北京：人民文学出版社1979年版。

织成一张网，形成文章的基本结构，不仅如此，重复和递进的语词也加入进来，丰富了整篇散文诗的语词。这样的语词结构增加了读者阅读的障碍，使整篇文章变得晦涩，达到了“陌生化”的效果。正是在这样的过程中，读者获得了异样的兴奋的审美快感，文本也随之区别于日常语言而成了诗。在整本《野草》中，随处可以看见鲁迅对陌生感的创造。俄国形式主义理论家认为“那种被称为艺术的东西的存在，正是为了唤回人对生活的感受，使人感受到事物，使石头更成其为石头。”[①]俄国形式主义理论的这句话，正好可以拿来印证《题辞》“陌生化”的艺术效果。

（北京师范大学文学院2002级人文社会科学实验班本科生　战洋）

七、进一步阅读书目

1. 什克洛夫斯基等：《俄国形式主义文论选》，方珊等译，北京：三联书店1989年版。

2. [法]茨·托多罗夫编选：《俄苏形式主义文论选》，蔡鸿滨译，北京：中国社会科学出版社1989年版。

3. [俄]什克洛夫斯基：《关于散文理论》，胡经之主编：《西方文艺理论名著教程》（下），北京：北京大学出版社1989年版。

4. 王岳川、胡经之：《文艺学美学方法论》，北京：北京大学出版社1994年版。

5. [比]布洛克曼：《结构主义：莫斯科·布拉格·巴黎》，李幼蒸译，北京：中国人民大学出版社2003年版。

6. [英]特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海：上海译文出版社1987年版。

---

① [俄]什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，《俄国形式主义文论选》，方珊等译，北京：三联书店1989年版，第6页。

第四章 新批评

“新批评”这一概念本身并没有确定的内涵，因为针对旧的批评观念和方法而言，一切后起的批评都可以称为新批评。本章所说的新批评（New Criticism），是专门指20世纪三四十年代在英美崛起并流行的以文学文本词语及其关系为中心、倡导文本细读的批评理论流派。它的理论和方法论先驱是英国的瑞查兹（Ivor Armstrong Richards，1893—1979）和美国的艾略特（Thomas Stearns Eliot，1888—1965），而它的真正创始者则是美国的兰色姆（John Crowe Ransom，1888—1974），最初追随他的是他的三个学生布鲁克斯（Cleath Brooks，1906—1994）、泰特（Allen Tate，1888—1979）和沃伦（Robert Penn Warren，1905—1989），随后加入的还有维姆萨特（William Kurtz Wimsatt，1907—1975）和比尔兹利（Monroe Curtis Beardsley，1915—1985）、韦勒克（René Wellek，1903—1995）、奥斯汀·沃伦（Austin Warren，1877—1962）等。由于这种新的批评方式呈现出迥然不同于传统批评的特点，所以得名“新批评”；也有人称它为“本体批评”、“文本批评”。

一 发展过程

新批评的崛起是西方文学创作新形势的需要。20世纪初，批判现实主义、自然主义已经衰落，浪漫主义更趋于末流，现代主义文学成为资产阶级文学的主流。现代主义文学重象征，语言晦涩玄奥，用实证的批评方法根本无法应付，批评家不得不通过细读来探索、猜测它的含义，这无形中促进了新批评的兴起。从西方文论发展史上来看，对文学作品形式因素的重视由来已久，特别是浪漫主义、象征主义的批评家更加重视这方面的研究，柯勒律治（Samuel Taylor Coleridge，1772—1834）将诗视为一个“有机体”（organism），十分重视对诗的结构及语言的分析，相形之

下，忽略了内容方面的因素，这实际上开了英美新批评派区分文学“内部”研究与“外部”研究的先河。爱伦·坡（Edgar Allan Poe, 1809—1849）对简短的抒情诗的推崇、对朗费罗（Henry Wadsuorth Longfellow, 1803—1882）等人把文学纳入道德说教的指责，俄国形式主义以及胡塞尔（Edmund Husserl, 1859—1938）创立的现象学哲学的进一步发展，英加登（Roman Ingarden, 1893—1970）提出对文学作品层面进行确定性考察的理论，都对新批评的产生和发展产生过不同程度的影响。

在西方文论史上，古希腊、罗马就对文学作品形式因素比较重视，柏拉图曾经提到“意象”、“隐喻”等形式要素，亚里士多德在《诗学》中研究了“节奏”、“语言”、“语调”、“格律”等问题。贺拉斯重视内容的同时强调形式的完美无缺，他对文学形式各要素论述的详尽程度并不亚于亚里士多德。浪漫主义运动进一步强化了对文学形式的探索，浪漫主义者从生物学中引进了“有机体”的概念，把艺术作品比作活的有机体。俄国形式主义更是提出只能从形式方面来探索文学性之所在。但从基本理论倾向和方法论的角度为新批评派奠基、铺路的则是英国的瑞查兹和美国的艾略特，他们称得上是新批评的先驱。“但新批评派对他们二人的理论是有取有舍的，无论艾略特或瑞查兹，都只是在部分问题上与新批评派主流一致。”①人们最早用“新批评派”来指称第一次世界大战后聚集在美国田纳西州范德比尔特大学（Vanderbilt University）的一帮年轻批评家，他们聚集在一起，成立了一个名叫“逃亡者”（Fugitives）的非正式社团，从此揭开了现代西方文论的新篇章。在新批评派中，“兰色姆是新批评派承上启下的关键人物：他从艾略特和瑞查兹的理论中洗去了心理学因素，从而把新批评建立在明确的文本中心论（textual criticism）基础上”②。兰色姆于1941年出版了《新批评》（*The New Criticism*）一书，对各种“旧批评”予以检讨。这本书也使新批评由此被正式命名。在他的影响下，他的三个学生布鲁克斯、泰特、沃伦成为新批评的核心人物，他们提出了新批评的一些核心范畴。

1945—1955年是新批评的“制度化”时期，在这段时间内，新批评的观念和方法逐渐被吹捧为放之四海而皆准、俟诸百世而不惑的真理，这在维姆萨特和比尔兹利合写的两篇论文《意图谬见》（“The Intentional Fallacy”）和《感受谬见》（“The Affective Fallacy”）中表现得淋漓尽致。由于这两篇论文的标题充满诱惑力，它们所产生的影响之大令人吃惊——“意图谬见”和“感受谬见”马上风行欧美，并且表现出科学定律般的权威性，这使得新批评日益僵化。另一个“制度

---

① 赵毅衡：《新批评——一种独特的形式主义文论》引言，北京：中国社会科学出版社1986年版，第11页。

② 赵毅衡：《新批评——一种独特的形式主义文论》引言，北京：中国社会科学出版社1986年版，第12页。

化”的冲击来自韦勒克和沃伦合著的《文学理论》(*Theory of Literature*)。这是一部公认的学识渊博、影响巨大的理论著作,是新批评的一个重要成果。它最引人注目之处是把文学研究分为“内部”研究和“外部”研究。

在美国现代文论史上,1945 年是一个耐人寻味的“分水岭”。在此之前,文学批评的观念基本上是一致的,新批评占有当之无愧的主导地位。在此之后,文学批评逐渐呈现出多样化的异彩,各种各样的批评观念和批评方法纷纷出笼,令人目不暇接。它们都希望跳出新批评这只“精制的瓮”,到外面呼吸新鲜空气,新批评于是走向衰微。新批评派过分地强调文学在形式方面的所谓“内在”因素,忽视了文学与社会生活的多方面的联系,否认文学的社会作用和文学活动的整体性,不可避免地产生了许多的褊狭和局限,最后终于走进了历史的坟墓。不过新批评带给理论界的影响是相当深远的,正如兰鲍在谈到新批评派时所说,“它死了——死于自己的巨大成功”,因为,“不论我们是否乐意承认,我们现在全都属于新批评派的阵营,我们在阅读诗歌时,已经无力回避对诗中的含混性等质素的喜爱与赏识”①。

二、理论概述

艾略特的早期理论为新批评的出现奠定了坚实的基础,在《传统与个人才能》、《玄学派诗人》等著名论文中,他把文学看做是客观的、有机的、独立自足的象征物,并提出了诗歌的非个人化理论,认为诗歌并非诗人用来表现自己的情感和个性的工具,而是客观事物的象征。“诗不是放纵感情,而是逃避感情,不是表现个性,而是逃避个性。”②因此,“一个艺术家的前进是不断地牺牲自己,不断地消灭自己的个性”③。一个艺术家是否成熟,关键就看他能否把全人类的情感和经验转化为艺术的情感和经验。因为“艺术的情感是非个人的”,只有在这种非个人化的过程中,艺术才能达到完美的境地。为此他认为,“以艺术的方式表现情感的唯一方式是通过客观对应物,换言之,客观对应物就是表达特定情感的

---

① Robert Langbaum, *The Modern Spirit: Essays on the Continuity of Nineteenth and Twentieth - Century Literature*, London: Chatto, 1970, p. 11.

② [美]艾略特:《传统与个人才能》,卞之琳译,赵毅衡编选:《“新批评”文集》,北京:中国社会科学出版社 1988 年版,第 32 页。

③ [美]艾略特:《传统与个人才能》,卞之琳译,赵毅衡编选:《“新批评”文集》,北京:中国社会科学出版社 1988 年版,第 28 页。

客体、情形或事件的发展过程"①。他认为优秀的诗就是诗人把自己的个人情感转化为人类的普遍情感，既创新，又遵循传统，描绘出客观对应物有机体。

瑞查兹的语义学对新批评有着深远的影响，这其中包括他的"冲动平衡论"。他认为诗人由于富于想像力，"能够把纷乱的、互不联系的各种冲动组织成一个单一的、有条理的反应"②，使"相互干扰、相互冲突、相互对立、相互排斥的冲动，在诗人身上结合成一种稳定的平衡状态"③。因此优秀的诗就是"包含的诗"，它是复杂经验的调和，是多种对立冲动的平衡。17 世纪的玄学派的诗、象征派的诗就是这种诗。这为新批评派对诗的本质的认识，以及竭力挖掘诗的多重意义提供了理论依据。新批评肇始于科学语言与文学语言的二分，这也归功于瑞查兹。他认为：科学语言以指示功能为核心，文学语言以情感功能为鹄的；科学语言旨在参证命题的真与假，是"外指的"，而文学语言是表达情感的媒体与手段，是"内指的"。科学真理与客观世界形成对称的参照关系；艺术的真理只是作品内在的连贯性而已。他承认：文学是一种无稽之谈，但由于它具有某种特定的心理效果，它又是一种值得肯定的有价值的无稽之谈；它的价值是自证的、内指的，完全不需要外在客观世界的干预。科学语言的科学性是与其规定性、单一性相联系的，它极力地排斥歧义和含混；文学语言不同于科学语言，它不仅具有而且推崇多义性与含混性，强调柔韧性和微妙性。英美另外的两位著名批评家直接继承并发展了瑞查兹的这些见解，其中之一是他的学生、英国批评家威廉·燕卜荪（William Empson, 1906—1984）。燕卜荪的《复义七型》就是对于瑞查兹的早期著作，特别是《意义之意义》的一个恰当的注释。另一位是美国的肯尼斯·柏克（Kenneth Burke, 1897—1994），他的《通与变：目的之解剖》和《文学形式之哲学》乃是对于瑞查兹的早期著作的某些命题的发挥。

作为新批评承上启下的重要人物，兰色姆则主张进行"本体论批评"④。"本体，即诗歌存在的现实。"⑤"一种诗歌可因其主题而不同于另一种诗歌，而主题又可因其本体即其存在的现实而各不相同。一种杰出的文学批评理论最近就产生于区分这种不同；因此，批评或许再次像康德当初想做的那样能以本体分析为

---

① ［美］艾略特：《传统与个人才能》，卞之琳译，赵毅衡编选：《"新批评"文集》，北京：中国社会科学出版社 1988 年版，第 30 页。

② ［英］瑞查兹：《想像》，杨周翰译，《现代美英资产阶级文艺理论文选》（上），北京：作家出版社 1962 年版，第 83 页。

③ ［英］瑞查兹：《想像》，杨周翰译，《现代美英资产阶级文艺理论文选》（上），北京：作家出版社 1962 年版，第 85 页。

④ ［美］兰色姆：《征求本体论批评家》，张廷琛译，赵毅衡编选：《"新批评"文集》，北京：中国社会科学出版社 1988 年版，第 72～82 页。

⑤ ［美］兰色姆：《旁敲侧击：1941—1970 年论文选》，转引自赵毅衡：《新批评——一种独特的形式主义文论》，北京：中国社会科学出版社 1986 年版，第 15 页。

依据。"[①]这不是兰色姆一个人的见解,而是新批评派的共识,虽然他们大多并不同意兰色姆所谓的最能符合"本体论"要求的是他的"构架—肌质论"。以此为基础,新批评派的批评实践不断呈现出耀眼的光彩。

维姆萨特与比尔兹利合写的影响颇大的两篇文章:《意图谬见》和《感受谬见》,均收录于《词语雕像》一书。他们首先反对"意图谬见"。他们认为,"所谓意图就是作者内心的构思或计划"[②],它与作品的价值无关,因为"就衡量一部文学作品成功与否来说,作者的构思或意图既不是一个适用的标准,也不是一个理想的标准……文学批评中,凡棘手的问题,鲜有不是因批评家的研究在其中受到作者'意图'的限制而产生的"[③]。因此,不能把作品的意义(meaning)等同于作者在创作这部作品时的意图(intention),"强调作者在构思方面的匠心就是诗的成因还并不就等于是承认了构思或意图即是批评家衡量诗人作品价值的标准"[④]。他们还认为,诗的语言具有极高的概括性,艺术作品的最终意义必定超越任何原初的意图。想获得一部作品的意义,读者只需要"细读"作品本身。诗应该"几乎是匿名的",尽管它的标题下面总是写着作者的名字,但对作者的名字应该忽略不计。不应该把作者视为现实生活中活生生的人,而应把作者视为理想化的、虚构出来的人物,即面具人物(persona)。作者的生平传记、思想感情和创作意图与真正的文学批评没有必然的联系,"希望知道所有关于艺术家个人情况和尽可能多的关于他的历史背景的情况"实在是多此一举,甚至对真正的文学批评构成伤害。另外,维姆萨特和比尔兹利还反对"感受谬见":"意图谬见在于将诗和诗的产生过程相混淆……感受谬见则在于将诗和诗的结果相混淆。"[⑤]他们认为,诗不仅应该独立于诗人而存在,而且应该独立于读者而存在。读者不应该把自己的价值判断强加于作品,而应该按照作品本身的规范小心翼翼地加以解读,否则就会造成"感受谬见",即把作品与读者对该作品的阅读效果混为一谈,根据读者的阅读感受来判断一部作品的价值和意义。文学作品包含着情感的因素,但批评家不应该把自己阅读文学作品的感受与作品中的情感因素混为一谈。把作者的意图与读者的感受剔除之后,维姆萨特和比尔兹利把

---

① [美]兰色姆:《诗歌:本体论札记》,蒋一平译,赵毅衡编选:《"新批评"文集》,北京:中国社会科学出版社 1988 年版,第 46 页。

② [美]维姆萨特、比尔兹利:《意图谬见》,罗少丹译,赵毅衡编选:《"新批评"文集》,北京:中国社会科学出版社 1988 年版,第 209 页。

③ [美]维姆萨特、比尔兹利:《意图谬见》,罗少丹译,赵毅衡编选:《"新批评"文集》,北京:中国社会科学出版社 1988 年版,第 209 页。

④ [美]维姆萨特、比尔兹利:《意图谬见》,罗少丹译,赵毅衡编选:《"新批评"文集》,北京:中国社会科学出版社 1988 年版,第 210 页。

⑤ [美]维姆萨特、比尔兹利:《感受谬见》,黄宏熙译,赵毅衡编选:《"新批评"文集》,北京:中国社会科学出版社 1988 年版,第 228 页。

文学批评的目标置于作品之上：分析文本，探究意义，展示其内在的对峙与和谐，并对作品做出必要的评价。正如韦勒克所指出的那样，维姆萨特所谓的“评价”未必与“主观”有什么关系，因为维姆萨特相信存在着超越时空限制的绝对价值。他承认这样的批评也有缺陷，因为某些诗歌可能包含着无法释义的东西。但维姆萨特不愿陷入神秘主义的泥潭而沾沾自喜，与此相反，他强调批评必须具备客观性、理论性、合理性，他甚至一度用图表展示文学理论的构成机制。这样，在维姆萨特和比尔兹利眼中，作品是一个“比喻性的空间客体”，即“词语雕像”。“词语雕像”与布鲁克斯的“精制的瓮”一道，成为新批评派的“商标”。“词语雕像”是诗歌“形式”与“实体”的统一，因而诗歌是一个有机整体，它可以平衡诗歌中的各种张力。在这样的柯勒律治式的诗歌模型中，诗的各种构成因素相互依赖着构成了和谐的整体。

三、操作方法

新批评派对文论史的重要贡献之一，是他们创造或更新了一些重要的批评范畴。新批评的批评体系就是靠这些“光彩夺目”的批评范畴维系着的，这些范畴包括“客观对应物”、“含混”、“张力”、“悖论”、“反讽”、“语境”、“语调”、“意象”、“隐喻”、“象征”、“神话”等。这些范畴几乎可以构成一个完整的修辞学体系，新批评家们就是用这些范畴去把握、理解、描述文学特征的，它们标志着新批评派对文学本质特征的认识的深刻程度。限于篇幅，择其要者，简介如下。

“含混”(ambiguity，又译“模糊”、“晦涩”、“朦胧”和“复义”等)，原指一种含有多层意义而无法使人确定本义的语言表达式，它通常不是作者有意为之的。造成含混的主要原因是措辞简短或语序颠倒以及多义词的使用。在新批评之前，这一般被视为缺陷。但燕卜荪认为，“任何语义上的差别，不论如何细微，只要它使同一句话有可能引起不同的反应”①就会造成“含混”。在通常的文学活动中，一般的读者和批评家们习惯于诗意的单一性，认为每首诗只有一种正确的读解。燕卜荪通过大量的研究和分析证明，一首诗的理解是多种多样的，而且每一种解释都有一定的道理，对此不能独断地加以排斥。“诗无达诂”，这说明文学语言具有与科学语言完全不同的特性——多义性、模糊性和不确定性，诗意的

① [英]燕卜荪：《复义七型》(即《含混的七种类型》，又译《朦胧的七种类型》)，麦曾任译，赵毅衡编选：《“新批评”文集》，北京：中国社会科学出版社1988年版，第305页。

丰富性和复杂性正是诗之为诗的要义之所在。诗的语言能够同时激活数种各异的意义层面，由此产生的含混是优秀诗作的基本特征。新批评派推崇、赞赏具有丰富语义而又充满歧义色彩的诗歌作品，并形成了一种特殊的审美趣味。燕卜荪对"含混"这种审美质素的赞美以及他对诗歌所作的精辟分析，都给其他新批评派成员以深刻的启迪。新批评派亦步亦趋地跟在燕卜荪身后，像战场上的工兵端着探雷器寻找地雷一样端着放大镜在诗歌中寻找"含混"，并在他们认为埋藏着"含混"的地方插上"路标"，然后一阵欢呼。

"反讽"（irony）这一术语源于古希腊喜剧，指这样一个人物：他善于掩饰自己，并习惯于运用潜台词式的语言来表达思想，最后出奇制胜，一举击败阿拉松（愚蠢的吹牛者）。后来演化为一种历史悠久的修辞术，指我们的意思与我们所说的话恰恰相反，也就是所谓的说反话，也常常指希望与结果之间存在的矛盾与对立。反讽可以体现在诸多层面上，如词语反讽、结构反讽、戏剧反讽、浪漫反讽、命运反讽等。词语反讽指词语的深层意义与表现意义之间的矛盾与对立，它表现为一种态度和评价。一个幸灾乐祸的人，人人都知道他在幸灾乐祸，他却故意向别人表白他内心的悲伤，"悲伤"一词即为词语反讽。新批评派赋予反讽以新的内涵，并把它作为评价文学的一个重要尺度。瑞查兹认为诗必须经得起"反讽式观照"——"通常互相干扰、冲突、排斥、互相抵消的方面，在诗人手中结合成一个稳定的平衡状态"①。布鲁克斯认为，反讽是"语境对于一个陈述语的明显的歪曲"②，它是诗歌的结构原则，是"诗歌的一个普遍而重要的方面"③。

"悖论"（paradox）是指那种表面上自相矛盾而实质上千真万确的语句，即所谓"似非而是"的语句。悖论这一术语源自瑞查兹的"拟叙述"（pseudo statements），（"拟叙述"指与客观、准确的科学叙述截然相对的叙述方式），但最终由美国新批评派理论家布鲁克斯提出。在布鲁克斯那里，悖论不仅是语义陈述上的特征，而且是文学结构上的特征，特别是诗的结构上的特征。他宣称："诗的语言是悖论语言。""悖论正合诗歌的用途，并且是诗歌不可避免的语言。"④诗不必处处合乎逻辑，因而常常具有悖论的性质。中国现代诗人臧克家的名句"有的人活着/他已经死了；/有的人死了/他还活着"（《有的人》），就包含了这

---

① ［英］瑞查兹：《文学批评原理》，转引自赵毅衡：《新批评——一种独特的形式主义文论》，北京：中国社会科学出版社1986年版，第179页。

② ［美］布鲁克斯：《反讽——一种结构原则》，袁可嘉译，赵毅衡编选：《"新批评"文集》，北京：中国社会科学出版社1988年版，第335页。

③ ［美］布鲁克斯：《反讽——一种结构原则》，袁可嘉译，赵毅衡编选：《"新批评"文集》，北京：中国社会科学出版社1988年版，第337页。

④ ［美］布鲁克斯：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《"新批评"文集》，北京：中国社会科学出版社1988年版，第314页。

样的悖论。"有的人活着/他已经死了",易于理解;"有的人死了/他还活着",难以理喻。其实说复杂也复杂,说简单也简单,这里的"死"和"活"都有两个层面的含义:一指生理学意义上的死亡和存活,一指社会学意义上的死亡和永生。诗句所表达的意思是:有的人从生理学的角度看是活着的,但从社会学的角度看却已经死了(虽生犹死);有的人从生理学的角度看已经死了,但从社会学的角度看却获得了永生(虽死犹生)。这一诗句表面上自相矛盾,实质上千真万确,因而属于"似非而是"的名式,即所谓的"悖论"。创造悖论的方法有很多,但有一个基本的原则——违背常情地使用语言:或者以"暴力"扭曲语言的原意,使之变形;或者把逻辑上本不相干甚至相互对立的语句联在一起,令其相互碰撞,使之扭曲;或者借助一些表面看来并不恰当的比喻,令人一时不明就里……使用这些手段,常常造成诗在语言与结构上的不协调和不一致,进而产生丰富的含义。

"隐喻"(metaphor)一般指在彼类事物的暗示之下感知、体验、想像、理解、谈论此类事物的心理行为、语言行为和文化行为。如:"婚姻是一座城堡,外面的人想进去,里面的人想出来。""婚姻是一场战争,是男人和女人相互征服与反征服的无休止的战争。"这两句话借助不同的"彼类事物"并通过"彼类事物"——城堡、战争,来感知、体验、想像、理解、谈论"此类事物"——婚姻,这是一种语言行为也是一种心理行为。"婚姻"的意义就是在这个过程中被不断地创造出来和被不断地完善起来,因此又必然涉及意义的衍生和变化。真正对"隐喻"进行认真研究的是瑞查兹,随后新批评派继承了这一理论遗产。在新批评派那里,隐喻是诗篇的主要表达方式之一。瑞查兹认为隐喻由"喻衣"和"喻旨"组成,这一见解为新批评派所普遍接受。其实,"喻衣"即彼类事物,常常表现为具体生动之物;"喻旨"即此类事物,常常表现为抽象的意义。隐喻的存在方式多种多样,可以是单个词语,如"山脚";也可以是独立成篇的文体,如寓言。新批评高度重视隐喻,"我们可以用这样一句话来总结现代诗歌的技巧:重新发现隐喻并且充分运用隐喻[①]"。正因为如此,韦勒克才将隐喻列为"新批评的关键词"(key words of the New Criticism)。

"语调"(tone)也是新批评派特别标举的一个重要概念,它首先由瑞查兹提出。瑞查兹认为,语调是文学作品中的说话人"对他的听众所采取的态度","他说话的腔调能够表现出他对其听众采取何种态度"。语调可以揭示说话者的出身、地位、修养、个性等因素,也可以揭示说话者对听话者的出身、地位、修养、个性等因素所作的基本假设,因而可以昭示说话者与听话者之间复杂微妙的关系。语调包括许多种:正式的与非正式的,疏远的与亲密的,隐晦的与坦率的,文雅的与粗俗的,严肃的与幽默的,谦虚的与狂傲的,愤怒的与平静的……新批评主张

① [美]布鲁克斯:《反讽——一种结构原则》,袁可嘉译,赵毅衡编选:《"新批评"文集》,北京:中国社会科学出版社 1988 年版,第 334 页。

仔细辨析文学作品的语调，特别是"面具人物"（如作品中的"我"）的语调，因为语调是构成作品美学特征的重要因素。

此外，在长期的批评实践中，新批评派还逐渐创造了一套可以具体操作且影响巨大的批评方法。新批评派一方面强调文学语言与科学语言的差异与对立，另一方面重视文学批评与科学活动在某些方面的一致性。批评和科学一样，它需要建立在客观基础之上，因此新批评派特别强调文学批评的客观性。兰色姆在《批评公司》中说过："批评应恪守的第一条法律……就是客观。"即使绝对的客观是不可能的，批评家也不要气馁，应该把它作为一个目标去努力追求。作品这个唯一合法的批评对象为文学批评的客观性提供了良好的基础。脱离开客观的批评态度，"本体批评"就无从谈起。

四、批评特色

韦勒克和沃伦在《文学理论》中试图在文学与非文学之间，在文学研究与非文学研究之间，在内部研究与外部研究之间，划出一条清晰的界线。他们强调，每件作品都有其独特的生命，作品的意义并不取决于作者的意图和读者的感受，也不取决于外在流行的社会价值准则。文学研究的对象不是作者，不是读者，也不是现实人生，而是作品本身。只有这样的研究才能算是"内部研究"，它与关注作品外在因素的"外部研究"是截然不同的。他们把"外部研究"分为四种，并依次揭示了文学与传记、文学与心理、文学与社会、文学与思想之间的关系，意在揭示"外部研究"的利弊得失。

韦勒克和沃伦毫不讳言，他们要向俄国形式主义学习。他们不赞成"内容"与"形式"的二分法，特别反对把内容理解为某种物体，把形式理解为某种容器。相对而言，他们更愿意用"材料"与"结构"的二分法取而代之。这样，艺术品就不再是盛满液体的水缸或类似的什么东西，而是服务于特定审美目的的符号结构体系，或称之为"符号和意义的多层结构"。韦勒克、沃伦由此揭示出文学作品的存在方式。他们认为，文学作品是由多个层面构成的符号和意义体系，而每个层面都有不同的组合和变化，因此应该重点展开对文学的"内部研究"。

"内部研究"自然指的是文本研究。在具体的文本分析方面，作为瑞查兹的语义学核心的"语境（context）理论"对新批评理论的形成至关重要。它是"一门

研究词语理解正误的学科，必须承担起探索意义的任务"①。在瑞查兹看来，"最一般地说，'语境'是用来表示一组同时再现的事件的名称，这组事件包括我们可以选择作为原因和结果的任何事件以及那些所需要的条件"②。这和以往对语境的定义相比视野就缩小了，从而也就对它有了更为明确的限定，这促进了新批评对词的意义的关注。"意义的语境理论将使我们有充分的思想准备在最大的范围里遇到复义现象……新的修辞学则把它看成是语言能力的必然结果。"③语境理论使新批评家们将视野限定在微观的范围里，通过进行深度犁耕，在文本细读的基础上建构起了一系列的范畴和操作方法。

新批评所推崇的伟大作品几乎无一例外地是充满了"含混"、"悖论"、"反讽"和"张力"等复杂质素的诗作，由于这些作品本身的复杂含义常常隐藏在作品的形式结构之中，因而对它们进行一目十行式的阅读和简单的分析无法达到批评的目的。为此，新批评派发明了"细读法"。所谓"细读法"，就是要求读者在阅读文学作品时，从细节着手，耐心揣摩、仔细推敲文学作品的语言和结构。其具体步骤一般包括分析语调、语法、语义、格律、音步、意象、隐喻、寓言、神话等因素，以便读者细细品味作品中的张力、反讽、悖论等诗歌质素，并揭示出作品的内在有机结构和内在意蕴。应该指出的是，这种"细读法"特别适合于对简短抒情诗的处理，不太适合于对小说特别是长篇小说的处理。

五、个案分析

在批评实践中取得最大成就的新批评家当推布鲁克斯，他的《精致的瓮》(*The Well Wrought Urn*)一书对十首诗进行了细读分析，这些都成为诗歌分析的典范之作。其中《悖论语言》一文重点分析了华兹华斯的《西敏寺桥上作》和邓恩(John Donne)的《圣谥》两诗。

悖论作为一个修辞学术语，过去人们只是把它视为一种诡辩用的语言，认为它不可能将人们的内心世界呈现出来，因此它在诗中很少出现。而布鲁克斯则

① [英]瑞查兹：《论述的目的和语境的种类》，章祖德译，赵毅衡编选：《"新批评"文集》，天津：百花文艺出版社 2001 年版，第 325 页。

② [英]瑞查兹：《论述的目的和语境的种类》，章祖德译，赵毅衡编选：《"新批评"文集》，天津：百花文艺出版社 2001 年版，第 334 页。

③ [英]瑞查兹：《论述的目的和语境的种类》，章祖德译，赵毅衡编选：《"新批评"文集》，天津：百花文艺出版社 2001 年版，第 339 页。

认为悖论语言是一切诗歌必然具有的，它是诗的本性的表现。“诗人要表达的真理只能用悖论语言。”①为了说明这一点，布鲁克斯一上来并没有直接以他最心仪的玄学诗为例进行分析，而是先分析了华兹华斯的诗。

华兹华斯的诗歌朴实无华、自然天成，他主张诗是内心情感的自然流露，因此力戒深奥、复杂、曲折，这看起来和悖论基本上是不相干的。然而在布鲁克斯看来，“典型的华兹华斯诗歌正是以悖论情景作基础的”②。如：“上帝！重楼迭宇都在沉睡，/整个强大的心脏静静躺着！”这里写得是伦敦这个肮脏而混乱的城市，诗中出现的建筑物都是一些无生命的、机械的东西，而诗中则说它们都处在沉睡之中，这赋予了它们以生命和活力，因为只有有生命的东西才可能处于沉睡之中。在这里，“只有当诗人把城市看做具有死亡的假相，他才看出城市实际上活着”③，只有在生与死并存的悖论中，诗人才将伦敦在晨曦中所带给人的敬畏的惊奇感表现出来。浪漫主义诗歌展现的是日常生活所具有的新奇魅力，它“重视‘奇异’——即惊诧，即给黯然无光的日常世界带来新奇光彩的启示。这很可能就是大部分浪漫主义悖论存在的原因。”④

这只是悖论的一种存在形式。作为玄学派的诗歌则倾向于反讽。让我们来看一下布鲁克斯是怎样论述《圣谧》这首诗的。他认为这是一个反映诗歌悖论性存在的极端的例子。从题目我们可以看出，“圣谧”即将生前有德行的基督徒追认为圣徒，这是用于人神之爱——神圣的爱的一个词。但在诗中它被用于世俗的、非圣洁的爱情，这本身就是一个悖论，由这个题目我们可以说悖论是贯穿全诗的。因此可以说，“这首诗是对基督教义之神圣性的讽刺性模仿”⑤。现代人由于习惯于在问题面前轻易地是或非，因此在遇到这种诗时很容易就陷入难以应付的境地。为此布鲁克斯通过对这首诗进行细读，来表明在这首诗里悖论是不得不用的工具。

他指出，诗歌在戏剧性的开场中，将世俗世界与爱情世界之间的冲突展现了出来。说话的人恼怒地对没有出场的朋友说：“……责我瘫痪，骂我痛风/我的五绺白发，我蹭蹬的命运。”布鲁克斯在这里主要挖掘了它暗含的意思：第一，就

---

① ［英］瑞查兹：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《“新批评”文集》，天津：百花文艺出版社2001年版，第355页。

② ［英］瑞查兹：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《“新批评”文集》，天津：百花文艺出版社2001年版，第355页。

③ ［英］瑞查兹：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《“新批评”文集》，天津：百花文艺出版社2001年版，第358页。

④ ［英］瑞查兹：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《“新批评”文集》，天津：百花文艺出版社2001年版，第359页。

⑤ ［英］瑞查兹：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《“新批评”文集》，天津：百花文艺出版社2001年版，第362页。

算我的爱情是病，你骂我其他的病好了，这还都比较可靠，但你骂我生爱情的病，这不是白费口舌、浪费时间吗？第二，你自己追你的名逐你的利好了，我抛弃这一切只求爱情，又与你何干呢？

在第二节诗中诗人写道："我的叹息何曾颠覆了商船？"布鲁克斯指出邓恩是在有意识地使用悖论这种技巧，他在这节诗中用了一系列的佩特拉克式的隐喻，如情人叹息的风、情人眼里的潮等，这本来应是他的那位朋友用这些来嘲笑这位情人的，"这里的暗示意义是诗人自己也认识到佩特拉克式的比喻之荒谬"①。因此诗人指出，他们的爱情虽然在世俗世界显得荒唐至极，但讲究实利的朋友却无需担心："士兵有仗可打，律师也能谋利。"这表现出了明显的反讽味道。在第三节中，这还在继续，还有一大堆荒谬的比喻会加诸情人们的头上："可以称她和我是两只飞蛾/我们也是蜡炬自焚于火……"对此布鲁克斯指出，这已经不再是佩特拉克式的隐喻了，尤其是此节中最后一个即凤凰意象的出现，使诗中的"调子从讽刺揶揄转向对抗式的但仍有节制的细腻处理"②，这已经是很严肃地在探讨爱情了。

布鲁克斯还对凤凰意象作了详细的分析，认为它是使我们接受最后的悖论的最重要的因素之一。他认为这个比喻与前面的两个比喻遥遥相应，即"情人如燃烧的蜡炬，情人如鹰如鸽。凤凰这比喻集二者于一身：凤凰是鸟，而且如蜡炬一样地燃烧"③；用这个比喻来描写再恰当不过了，因为凤凰是雌雄同体的，因此它是一体的，在诗中诗人也写道"我俩本是一个"，"而且它燃烧，不是如蜡炬自焚于火，而是取得再生"④。这里，生死实际是一体的。为此布鲁克斯通过对"死"这个词的解释作了详细的分析，他认为在16、17世纪，这个词的意思是体验性行为的高潮。"在这高潮后情人们依然故我。他们的爱情没有在欲念中消耗殆尽，这就是他们取得圣谥的资格。"⑤更重要的是，这里的"死"实际上意味着更热切的"生"，这在下一节诗中就可以感觉得到，"我们不能以爱而死，就能为爱而死"——这里取得了一种柔情与沉思的决心结合起来的效果。从这里我们也可以看出，新批评派在实际的批评实践中，并没有严格遵照他们的理论观

① ［英］瑞查兹：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《"新批评"文集》，天津：百花文艺出版社2001年版，第365页。

② ［英］瑞查兹：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《"新批评"文集》，天津：百花文艺出版社2001年版，第365页。

③ ［英］瑞查兹：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《"新批评"文集》，天津：百花文艺出版社2001年版，第367页。

④ ［英］瑞查兹：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《"新批评"文集》，天津：百花文艺出版社2001年版，第367页。

⑤ ［英］瑞查兹：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《"新批评"文集》，天津：百花文艺出版社2001年版，第367页。

点，有时他们也会走出文本，在与其他文本、与当时的社会状况相联系的基础上做出自己对诗歌的评析。

在最后一节中，情人们抛弃了世俗世界后发现他们并没有失去这个世界，而是在对方那里获得了更为热切与更有意义的世界。布鲁克斯指出邓恩在这里没有把这个发现当做一个偶然的收获，而是当做情人们通过积极争取而获得的，他们好像圣徒，像上帝的力士。“你们曾收缩起世界的灵魂，/驱入你们眼睛那透明体里。”“情人们驱入对方眼中的是什么呢？是他们在第一节中弃绝的‘乡村、城镇’和‘宫廷’。因此这非俗的情人变成了最世俗的人。”①这显然又是一个悖论。

布鲁克斯认为诗歌中“必然会有重叠、差异、矛盾。甚至风格最明显、简朴的诗人也比我们设想的更经常地被迫使用悖论，只要我们对他们使用的技巧足够敏感就能发觉”②。在这里他既挖掘出了局部悖论，又挖掘出了整体悖论。同时这整体悖论也使全诗的内涵的发展建立在一致性的基础上，即它具有一根阿里阿德涅的线③。而作为诗的外延，布鲁克斯也指出了“圣徒”这个基本比喻的充分发展以及凤凰意象贯穿前后的作用，这很明显地表现出了泰特的张力论的影响。

布鲁克斯认为，“那些自觉地使用悖论的诗人能获得一种用其他方法不能取得的精练准确”④。“所有能写人伟大诗篇的真知灼见明显都必须用这种语言来表述。”⑤因此在他心目中，玄学派诗成了英语诗歌史中的最高峰。

六、学生范文

梦境的冲突与和谐

——从“新批评”的角度看《无题·来是空言去绝踪》

来是空言去绝踪，月斜楼上五更钟。

---

① ［英］瑞查兹：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《“新批评”文集》，天津：百花文艺出版社2001年版，第367页。

② ［英］瑞查兹：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《“新批评”文集》，天津：百花文艺出版社2001年版，第361页。

③ 阿里阿德涅，希腊神话中克里特王弥诺斯的女儿，她用小线团帮助希腊英雄忒修斯逃出迷宫。

④ ［英］瑞查兹：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《“新批评”文集》，天津：百花文艺出版社2001年版，第362页。

⑤ ［英］瑞查兹：《悖论语言》，赵毅衡译，赵毅衡编选：《“新批评”文集》，天津：百花文艺出版社2001年版，第369页。

> 梦为远别啼难唤，书被催成墨未浓。
> 蜡照半笼金翡翠，麝薰微度绣芙蓉。
> 刘郎已恨蓬山远，更隔蓬山一万重。

这首诗和李商隐绝大多数无题诗一样，都拥有一个恍惚迷离的世界，但与那些言辞晦涩、典故冷僻的诗不同，这里只在结尾处用了一个并不罕见的典故，而且就算不明白它的含义，仍然可以在语境中忽视它，将之视为一个普通的比较，不过这样并不能揭示文本的态度。如果探究本意我们会很容易发现，这个典故用在此处令人迷惑："刘郎蓬山"本意是汉武帝求仙一事，与我们看这首诗的第一感觉——有情人不得相见——并无联系。而如果把这两个元素分解，则可以这么理解："刘郎"显然是刘晨、阮肇入天台遇二仙女之事，爱情隔着人神鸿沟，隐喻了诗的主旨。按此解，蓬山与刘郎并无关联，与全诗也没有什么联系，像是诗人强行拖入了一个局外人，这就形成一个"悖论"。在解释典故之前我们并没有发现这一点，难道说这一首诗只有在粗浅的层面上来理解才是统一和谐的？诗自有它自己的价值，不应该因理解而改变，所以我们有必要重新考虑它的语境。

诗的首联似乎只是交待了一个事实：夜将尽，情人不在身边。稍稍推敲就会发现一个微弱的悖论：来已是空言，可见未来，既然未来又何以言去？第二联很快解开了这个疑惑："梦为远别"，情人之"去绝踪"应是在梦中，"来是空言"才是实有之事。这个小小悖论的消解提出一个新的难题：哪些是梦？哪些是真？或者说这个"梦"字提醒读者注意诗中的一切可能是梦也可能是真。"梦为远别"，是在梦中已经远别还是将梦醒视为远别？"啼难唤"，是梦中已哭还是梦回肠转、泣下沾巾？

颈联展示了一个更为朦胧的世界：排斥人而出现的器物之间的联系，生成了梦的另一层复义。金翡翠，据证明是绘有翠鸟图样的灯罩，由此可以想像：诗中人醒来发现刚才的痛苦激动都归为虚空，只有半明半暗的残烛一枝，凄凉相对，各自无言。这也可以被看做是梦中情景：情侣相会，蜡灯半掩。如此，两种完全相反的气氛就集中在一个意象之上。另据，金翡翠是以金线织就翡翠鸟图样的帷帐，绣芙蓉是芙蓉被。在这里，我们可以将它理解为梦中的相会之处，或者是梦醒所见，也可以理解为想像中的虚幻情境。于是梦与夜的迷离在这层层复义中生长。

诗中还有另外一种冲突："金翡翠"、"绣芙蓉"、"麝"香都是浓烈香艳华丽的词语，而诗境却是清苦凄冷的。"月斜楼上五更钟"，古诗中提到楼，多数都是和孤独联系在一起的。诗中意境静夜清钟，天地间仿佛只"我"一人，梦中又刚刚经历生死别离，"悲莫悲兮生别离"，此种绝望又与何人去说？连这个人都仿佛浮于世界之上，无依无靠。这里，仿佛卢浮宫前的水晶金字塔，突兀而又不无

道理，半梦半醒、朦胧飘忽的情调在词语色彩与全诗意境的张力中进一步增强。

在梦营造的迷离大语境中，一切都变得可以理解和包容。刘郎与蓬山的冲突得到谅解，而他们共同隐含着的道家仙山神秘意境凸现出来，并与半梦半醒相对应，显出爱情、思念超出在凡俗之上。刘郎隐喻爱情之不可再现，蓬山隐喻爱情之遥不可及，两者又都有着可以包括人神间隔、隐喻爱情的无望。而最后一句一声长叹，表明一道蓬山之隔尚且如此，何况是万重之遥之叹。其实"蓬山"这个隐喻也是双重的：它既可以是爱情的阻隔，又可以是被阻的爱情本身。诗的理解是开放的，容他的，没有哪种理解被排斥在外。

梦是全诗大语境核心和最显而易见的因素，刘郎蓬山是一直隐藏的悖论，这明暗两重力量的作用在无逻辑中生成逻辑，在不合理中创造合理，使复义、悖论种种元素获得和谐，复杂性、统一性同时并存于文本当中。

非常规地利用典故，偏取部分，只用字面含义甚至是反其意而用之，正是李商隐用典的一大特色。共时性语境（本文语境）和历时性语境（典故通常含义）发生冲突，从而产生悖论，但这种悖论又会在本文语境中得到新的诠释，由此产生的张力进一步增强了诗作的复义——我想这应该是李商隐诗歌魅力的一个巨大来源。他的诗作，就像最幽深曲折的园林，如不愿细细玩味欣赏，只是粗粗看去，必展诗叹"无端"，掩卷徒"惘然"。

（北京师范大学文学院人文社会科学实验班 2002 级本科生　易莲媛）

七、进一步阅读书目

1. 赵毅衡编选：《"新批评"文集》，天津：百花文艺出版社 2001 年版。

2. 方珊：《形式主义文论》，济南：山东教育出版社 1994 年版。

3. [英]艾略特：《艾略特诗学文集》，王恩衷编译，北京：国际文化出版公司 1989 年版。

4. [英]燕卜荪：《朦胧的七种类型》，周邦宪等译，杭州：中央美术学院出版社 1996 年版。

第五章 心理分析批评

心理分析批评(psychoanalytic criticism,又译精神分析批评),是弗洛伊德(Sigmund Freud,1856—1939)于20世纪初开创、随后盛行于欧洲、以探究文本的无意识结构及文化功能为中心的批评理论流派。其代表人物除弗洛伊德本人外,还有瑞士心理分析学家卡尔·荣格(Carl Gustav Jung, 1875—1961)、法国心理分析学家雅克·拉康(Jaques Lacan,1901—1981)等。心理分析的对象主要是人的情绪失调和心理失序状态。在其具体的分析过程中,心理分析者设定一种"患者—分析者"的关系,让患者在这种处境中自由谈论他们早年的生活经验和各种梦境。一旦我们将这种处理心理病人的方法用来处理文学作品,我们就是在从事"心理分析批评"了。

与其他批评理论流派不一样,心理分析批评很难说是一个独立存在的特殊批评理论学派。它一般被理解为一种接近文学解释的途径,并为各种不同的美学理论和批评理论所利用。批判理论、女性主义、新历史主义、后殖民主义都在不同程度上受到了心理分析学说的洗礼,这些理论都运用心理分析学说来说明人类行为的原因和方式,并具体地探索文学中意义的生成。

一、发展过程

心理分析学说是同奥地利心理学家和神经科学家弗洛伊德这个名字联系在一起的。在原创意义上,心理分析学说为心理分析的文化理论、文学理论和批评实践提供了思想平台。在理论形态和批评实践的发展中,心理分析学说又呈现出语言论、修辞论和文化论的风貌,其发展过程大致对应于文学批评实践的语言论转向、修辞论转向和文化论转向。

1．弗洛伊德学说的基本概念

人类心理的动力模式。弗洛伊德首次断言，支配着我们的行动的，不是意识，而是无意识。“无意识”概念大约出现在18世纪，到19世纪已经大大地流行于哲学和文学界。[①] 最早使用“无意识”（unconscious，Unbewusst）这个术语的是卡路斯（C. G. Carus）。卡路斯和许多弗洛伊德的同时代学者都用这个术语来指代我们心理的非理性部分，如隐藏的欲望、野心、恐惧、激情以及不合逻辑的思想等。不过这些学者都倾向于认为，无意识是一个静态的系统。弗洛伊德则将无意识规定为一个心理动力系统，它远远不只是对心理活动神秘性质的描述，而是一种具有精神价值的符号：“其指示价值远远超过了作为一种特质的价值。”[②]

人类心理的经济模式。1920年，弗洛伊德发表了《超越快乐原则》，扩大并延伸了他的人类心理动力模式。他将两个经济学概念引入心理过程的描述之中，提出“快乐原则”（pleasure principle，或译“唯乐原则”）和“现实原则”（reality principle，或译“唯实原则”），认为二者共同规定着人类的精神活动。“快乐原则”是生命的基本原则。它仅仅是追求快乐，渴望在一瞬间满足本能冲动，漠视社会设定的道德和性别界限。“快乐原则”以缓解当下痛苦为目的。与之相反，“现实原则”则是生命的自我持存原则。它承认社会标准和社会规范，承认调节快乐的必要性，而对“快乐原则”实施控制和压制。超越“快乐原则”，就意味着对无意识领域中的性冲动进行必要的限制，不容许它们为所欲为。[③] 于是，“快乐原则”就通过迂回的途径转移发泄，或者向文学、艺术、哲学和宗教升华。

人类心理的地形学模式。1923年，弗洛伊德发表了《自我与本我》，随后又结集出版了《心理分析引论新编》。在这些著作中，他详细地论述了堪称经典的“人格心理结构”。这是一幅富有魅力的人类心理地形图。第一，“本我”（id），是最原始的无意识心理结构，由遗传的本能和性欲构成。它无视逻辑、理性和社会习惯风俗，无时无刻不在追求快乐，即遵循着“快乐原则”。第二，“自我”（ego），是受知觉系统调节和修改的“本我”，代表着理性和常识。它提倡对欲望、本能和性欲进行克制，以迂回的途径提升原始冲动。它遵循着“现实原则”，以保护生命在本能的泛滥之中免遭灭顶之灾。第三，“超我”（superego），是理想化和典范化的“自我”，它代表着道德和良知。“超我”用心良苦，引导“自我”抑制“本我”的无节制动荡，不断地激发亏欠感和犯罪感，呼唤自我回归到道德规

---

① Mary Ann Mattoon, *Jungian Psychology in Perspective*, New York: The Free Press, 1981, p. xiii.

② S. Freud, "A Note on the Unconscious in Psycho-Analysis", in *Freud: Collected Papers*, Vol. 4, New York: Basic Books, 1959, p. 29.

③ ［奥］弗洛伊德：《超越唯乐原则》，见《弗洛伊德后期著作选》，林尘等译，上海：上海译文出版社1986年版，第3～7页。

范和社会理想之中。由“本我”、“自我”和“超我”构成的人格心理图景是动荡不安和冲突不已的。① 在这幅人格心理图景之中，“苦难深重”者显然是“自我”。它身陷“本我”的驱动力量、“超我”的抑制力量以及外部世界的制约力量的包围中。与浩大汹涌的无意识较量，“自我”时刻处在一种灭顶的威胁之下。“本我”要满足快乐，“自我”要延续生存，就必须提升无意识，转而向文化世界的高尚目标寻求生命的救赎。

人类心理发展阶段。弗洛伊德认为，在无意识领域中，性本能对人类心理的发展具有决定性作用。根据性本能满足的不同情形，弗洛伊德将人类心理发展划分为“前俄狄浦斯阶段”（pre-Oedipal developmental phases）和“俄狄浦斯阶段”（Oedipal developmental phases）。儿童从出生到两岁这段时间，弗洛伊德称之为“前俄狄浦斯阶段”。从两岁到五岁之间，人就进入了“俄狄浦斯阶段”。在这一阶段，性冲动的汇合已经发生，神经官能症的核心已经形成。每个孩子都有暗恋异性父母而嫉恨同性父母的乱伦倾向。男孩的性冲动指向自己的母亲，嫉恨自己的父亲，有一种弑父娶母的隐秘欲望。借用希腊俄狄浦斯杀父娶母的神话故事，弗洛伊德将这一隐秘欲望称为“俄狄浦斯情结”（Oedipus complex）。与男孩的情形相反，女孩的性冲动则指向自己的父亲，嫉恨自己的母亲，有一种杀母嫁父的隐秘欲望。借用希腊史诗中埃勒克特拉杀死母亲为父亲报仇的故事，弗洛伊德称之为“埃勒克特拉情结”（Electra complex）。弗洛伊德相信，要成长为健康正常的个人，要发展出道德和良知，就必须成功地把握神经病因素之中潜伏的“俄狄浦斯情结”和“埃勒克特拉情结”。而这个过程就是超越“快乐原则”、通往“现实原则”的人格发展之路。

梦的语法。尽管弗洛伊德认为，人类行为都是由无意识（性欲）驱动的，但他对人类梦境的解析却指明了梦的语言学特性。按照他的看法，梦伴随着语言活动，却包含着比语言更多和更复杂的东西。梦被看做是一种“拟语言”（quasi-language），像语言一样具有自己的结构和语法。对梦的解析，无非就是对梦的语法的解析。首先，弗洛伊德将梦的结构分为两个层次——“梦的显意”（manifest content）和“梦的隐意”（latent content）。“梦的显意”是梦的表层意义，是明言的意识；而“梦的隐意”是梦的深层意义，是隐言的无意识。二者之间的语法关系是：“显意”就是被化装了的“隐意”，“显意”是译本，而“隐意”是原文。心理分析的使命，就是透过“显意”去追寻“隐意”，穿越表层结构去追溯深层的无意识。其次，弗洛伊德将“隐意”化装的语法规则归纳为四条。第一是凝缩（condensation），即把隐微的无意识简约为显白的内容。第二是移置（displace-

① 见［奥］弗洛伊德：《精神分析引论新编》，高觉敷译，北京：商务印书馆 1987 年版，第 47 页。

ment),即通过隐喻、暗示、偏离来置换无意识内容,"隐意"和"显意"之间的关系因此而更加迷离恍惚。第三是再现(representation),即把梦中的无意识内容呈现为视觉形象。第四是再度修饰(secondary elaboration),即在大梦初醒之时将表面上互不连贯的材料修饰为一个连贯的整体。最后,弗洛伊德暗示,梦是一个像汉语文字一样的象征结构。构成人的梦境的每一个元素都成为无意识心理的象征,其中"隐意"通过自由联想自我展开,而"显意"则成为"隐意"的隐喻。梦的表层和深层之间的联系扑朔迷离,但梦的表层为我们窥视无意识心理活动打开了一扇窗口。

总之,心理分析对梦的语言性和语法规则的探索为文学理论和批评实践提供了语言学的视野,为人们研究艺术结构、修辞手段以及文化功能开辟了一条新路。同时,心理分析将文学的深层意义与无意识及其语言特性联系起来,则直接拓宽了文学理论的阐释空间,让批评实践大显身手。

2. 从个体心理到原型批评

卡尔·荣格曾追随弗洛伊德,但后来建立了自己的独特理论,最终与弗洛伊德决裂。1912 年,他发表了《转换的象征》(*Symbols of transformation*),发展了一套"分析心理学"(analytical psychology)模式,将关注的重心从个体无意识转移到集体无意识,强调人类心理的社会文化因素,超越了弗洛伊德的泛性主义心理学局限,发展了弗洛伊德开创的人类心理探索事业。

荣格对于弗洛伊德的心理分析学说有两点不满。第一,不满意弗洛伊德将性冲动作为人类思想和行为的唯一根源。荣格认为,在梦境之中出现的远远不只是性意象,而是包含着重要得多深远得多的神话意象。① 这些神话意象就不是生物学意义上的性所能解释的,要解释这些神话意象就必须进入社会文化历史领域。而且,荣格早期生活"沉浸在希腊罗马神话和文学与德国古典文化中,参与到思想文化精英们对文化革新的推广之中,并且带着尤为明显的遗传论烙印"②。这使荣格顺当地进入了社会文化领域,在更宽广的文化论视野之中探索人类精神活动的奥秘。第二,不满意弗洛伊德将深层心理学仅仅圈定于个体无意识。荣格将人类心理分为三个部分:个人意识(personal conscious)、个人无意识(personal unconscious)和集体无意识(collective unconscious)。其中"个人无意识"有赖于层次更深和渊源更久远的"集体无意识"。首先,"集体无意识"属于历史而非个人;其次,"集体无意识"包含着非个人的神话特征。神话的起源今

① [瑞士]卡尔·荣格:《集体无意识的概念》,见《心理学与文学》,冯川、苏克译,北京:三联书店 1987 年版,第 95~96 页。

② [美]理查德·诺尔:《荣格崇拜:一种有超凡魅力的运动的起源》,曾林等译,上海:上海译文出版社 2002 年版,第 17 页。

天我们无从知晓,但肯定不是个人心理的获得物,而应归属于一般的人类心理模式。

"集体无意识"被定义为"原型"(archetypes)。"原型"这个术语具有浓厚的宗教背景和哲学渊源。从宗教背景说,"原型"是公元1世纪的犹太哲学家菲洛(Judaeus Philo)所说的人身上的"上帝形象"。从哲学渊源说,"原型"就是柏拉图哲学中的"形式",而这种形式一直可以追溯到旷古时代就呈现在人的心灵之中的宇宙形象。荣格运用"原型"来规定"集体无意识",无非是强调无意识不是生物本能或者性冲动,而是种族对人类历史的记忆。[①] 一再重复出现的人类经验的模式或者形象,如生死、复活、四季循环、母亲、男人身上的女性味道(Anima)和女人身上的男人气息(Animus),如此等等,都会通过我们的叙述、梦境、宗教信仰以及幻想表现出来。

荣格批判弗洛伊德而创造的"集体无意识"概念,就不仅仅局限于临床精神病学以及针对患者个人,而是被推广到了文化历史领域。这已经预告了人文学科尤其是文学批评的文化论转向了。当我们将荣格的理论和方法运用于文学研究,我们也就是在从事"原型批评"了。一般地说,荣格的"集体无意识"学说是"原型批评"的母体之一。

加拿大学者诺思洛普·弗莱(Northrop Frye, 1912—1991)无疑是20世纪最伟大的"原型批评家"。他的传人林达·哈琴(Linda Hutcheon)指出他的学术意义在于"把握了我们(加拿大)民族的所有焦虑",以及重新规划了艺术的品格,"使批评本身成为整体的完形,成为宗教的替代物"[②]。1957年,弗莱出版了《批评的解剖》。他接受了荣格关于神话和原型的思想,将它们发展为自成体系的批评方法,世称"原型批评"(archetypal criticism)或者"神话批评"(mythic criticism)。他的这一批评体系的显著特征是整体性。按照他的看法,将一个文本片段从社会历史之中分离出来,我们会发现有一种整体的结构或者有一种神话要素可以用来解释一切文本的结构和意蕴。正是这一整体结构或者神话发展决定了一切文学的存在形态。一切文学构成了一个完整的故事,这个故事就叫做"单一神话结构"(monomyth)。当涉及叙述形式时,弗莱称之为"神话";当涉及意蕴时,弗莱称之为"原型"。

弗莱进一步将"单一神话结构"的发展描述为四个阶段,每一个阶段都对应于一年的一个季节,并对应于人类经验的特殊周期:

---

① [瑞士]卡尔·荣格:《集体无意识的原型》,见《心理学与文学》,冯川、苏克译,北京:三联书店1987年版,第53页。

② [加拿大]林达·哈琴:《弗莱新解:后现代性与结论》,王宁、徐燕红编:《弗莱研究:中国与西方》,北京:中国社会科学出版社1996年版,第120页。

> 一、黎明、春天及诞生阶段:关于英雄降生、苏醒与复活、创造以及(因四阶段构成一循环)战胜黑暗、严冬及死亡势力等的神话。次要人物:父亲和母亲。传奇以及颂扬、狂喜之诗歌的原型。
>
> 二、如日中天、盛夏及结婚或凯旋阶段:关于颂扬神祇般的英雄、描写神圣的婚礼及进入天堂的神话。次要人物:同伴和新娘。喜剧、田园诗以及浪漫故事的原型。
>
> 三、日落、秋季及死亡的阶段:关于英雄的衰落、垂死的神祇、暴死和牺牲及英雄孤独处境的原型。次要人物:叛徒和妖女。悲剧和挽歌的原型。
>
> 四、黑暗、隆冬及溃灭的阶段:关于这些势力胜利的神话,关于洪水及回归混沌、英雄惨败以及众神覆灭的神话。次要人物:吃人妖魔和巫婆。讽刺文学的原型。①

稍微加以简化,不妨说神话发展经过了喜剧、传奇、悲剧和讽刺四个阶段。这就为一切可能的故事提供了一个整体框架。依据这么一个整体结构框架,即可整理文学的文体、象征、主题、观点以及其他各种要素。

詹姆逊指出,弗莱的"原型批评"的意义在于提出了"具有共同性的问题","并从作为集体表现的宗教性中得出基本的、本质上具有社会特征的解释性论断"②。这一看法是有道理的。如果把"原型批评"也看做是心理分析批评的发展,那么我们可以说它拓展的是人类精神的文化历史之维。

3. 心理分析的语言论转向

20 世纪 50 年代以降,心理分析学说进入法国文化语境之中,迎来了其创造性的发展。在这个过程中,雅克·拉康提出"回到弗洛伊德",力求"重新光大那种即使在其走入歧途时也支撑着心理分析学的东西"③。

但在表面上,拉康却是在颠覆弗洛伊德。弗洛伊德将无意识领域描画为黑暗激情、隐秘欲望和被抑制的意志涌动的渊流,没有结构也没有秩序。拉康却认

① 吴持哲编:《诺思洛普·弗莱文论选集》,北京:中国社会科学出版社 1997 年版,第 90 页,译文有改动。

② F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, New York: Cornell University Press, 1981, pp. 69 – 70.

③ [法]雅克·拉康:《弗洛伊德事务或在心理分析学中回归弗洛伊德的意义》,《拉康选集》,褚孝泉译,上海:上海三联书店 2001 年版,第 386 页。

为,"无意识结构有如语言"①,可以进行系统分析。拉康的基本假设是:语言塑造了我们的意识—无意识心理,形成了人类自我认同的心理机制。以此为基础,拉康从主体、语言、欲望和他者之间的复杂关系去透视无意识心理的奥秘,这就将隐含在弗洛伊德理论和实践之中的语言论发掘出来。在这一有限的意义上,我们不妨认为,拉康渴望"回归弗洛伊德",就是向心理分析的原初境界回归,从而在这一学说内部实现"语言论转向"。② 要具体说明这一点,我们就有必要理解拉康的"镜像说"和"心理三界论"。

"镜像"(mirror image),或者"镜像阶段"(mirror-image phase)指从婴儿出生后的第6个月到第18个月这段时间,是人的生存史上的重大转折。在这期间,婴儿首先在镜子中认出了自己的形象,发现自己的肢体原来是一个整体。从此,"镜像反射"就引导着主体走上了形式化发展的道路。"镜像阶段是一出戏剧":首先是婴儿通过镜中视觉形象进行自我认同;其次,这种自我认同是通过与"他人"的对照而进行的,这就造成了自我的永恒分裂。所以,镜像阶段的自我,就已经蕴含着分裂,致使一切整体自我都成为一种幻觉。脆弱单薄的自我必须通过形式化的语言符号进入社会文化历史的世界。③

"心理三界论",指"想像界"(the imaginary order)、"象征界"(the symbolic order)和"真实界"(the real order)。这是拉康设计的三种互相涵摄和彼此映射的心理秩序,或者相继发生和彼此交错的生存境界。"想像界"是镜像阶段自我认同的心理秩序或生存境界。当人们在经历"想像界"时,压倒一切的巨大激情统治着生存,这种激情就是对母亲的欲望。在这种生存境界,视觉形象成为主体关注的中心,主体通过自身的认同镜像而走上了形式化的道路。当激情所渴求的对象不在场时,主体所面对的客体就成为缺乏的符号。因而,"想像界"总是和肖像、形象、幻想等直接联系在一起的,其中的主体依然是一种脆弱的幻觉,必须通过语言进入"象征界"。"象征界"是语言符号之中的规范的心理秩序或者生存境界。如果说,母亲统治着"想像界",那么,父亲则统治着"象征界"。在这个世界之中,我们学会了语言。语言作为文化历史的媒介,不仅塑造了独立的主体,而且还让主体借助语言和他者建立了联系。如果说在"想像界"我们因为母亲的在场而快乐,那么在"象征界"是父亲代表了文化规范和法律秩序。父亲介入了"我"和母亲之间,父亲通过阉割的威胁迫使"我"遵纪守法。"真实界"是

---

① 转引自[法]克莱芒:《马克思主义对心理分析学说的批评》,北京:商务印书馆1985年版,第17页。

② 见王一川:《语言乌托邦——20世纪西方语言论美学探究》,昆明:云南人民出版社1994年版,第65页。

③ [法]雅克·拉康:《助成"我"的功能形成的镜像阶段》,见《拉康选集》,褚孝泉译,上海:上海三联书店2001年版,第89~96页。

令人迷惘的心理秩序或生存境界。拉康对此的说明要么语焉不详，要么自相矛盾。他暗示过，"真实界"是不可能通过象征和想像来把握的东西，是不可言说和不可命名的东西。一方面，"真实界"由物质世界构成，包括物理宇宙以及存在于其中的一切；另一方面，"真实界"是人的非存在、人的一切缺乏的象征。作为拉康的概念符号之一，"真实界""作为人间文化和语言的表现，并非是为了直接表达世界中之事物，而是为了'暗示'人生存在之本质——物本体之真实"①。但是，到哪里去寻求这种"真实界"？拉康常常在爱伦·坡、莎士比亚和乔伊斯的文本之中发现这种生存境界。如此可见，"真实界"可能是拉康的一种修辞用法，是一个滑动的能指符号，空灵而飘逸。只有在对它的解释之中，或者说在它的散播之中，"真实界"才获得其意蕴。这就和德里达的解构观趋近了。

心理分析学说对于德里达的解构思想，几乎起到了引擎对于汽车的作用。德里达认为，弗洛伊德对心理活动之无意识起源的考察，已经超越了神经病理学，而成为"书写语言学"(grammatology)了。一种书写的隐喻支配着弗洛伊德对人类心理结构的描述：弗洛伊德再现心灵事件的起源，就是开荒拓路，呼唤差异，留下踪迹。这样，弗洛伊德就通过心理分析表演了"书写戏剧"，从而对压抑书写的西方形而上学传统摆出了挑战姿态。② 德里达还将弗洛伊德、尼采和海德格尔相提并论，明确指出弗洛伊德对"自我"的批判是一种瓦解性的话语，导致了"结构概念的整个历史"的断裂。③ 最后，德里达明确地指出，弗洛伊德的理论之中已经将"延异"的各种不同含义捆绑在一起了："差异"、"破裂"、"延宕"以及"踪迹"，如此等等，都是无意识生产的基本要素，引起了"在场"的自我分裂，以及符号意义的统一体的瓦解。④

拉康将心理分析的重心从无意识移植到语言结构上，德里达则从弗洛伊德的文本之中读出了心灵活动的起源就是书写的表演；拉康认为无意识是语言的产物，德里达则暗示无意识生产就是书写活动。鉴于这种共同的思想倾向，我们不妨认为，他们实现了心理分析的语言学转向。

4. 心理分析的新近发展及其文化论转向

在拉康之后，心理分析运动呈现出了三种走向：一是临床技术性的走向，以治疗精神病为目标；二是文化研究走向，围绕着文学、电影和女性主义展开，日益

---

① 李幼蒸：《形上逻辑和本体虚无》，北京：商务印书馆2000年版，第211页。

② ［法］雅克·德里达：《弗洛伊德与书写舞台》，见《书写与差异》(下册)，张宁译，北京：三联书店2001年版，第362、372页。

③ ［法］雅克·德里达：《人文科学话语中的结构、符号与游戏》，见《书写与差异》(下册)，张宁译，北京：三联书店2001年版，第505～506页。

④ ［法］雅克·德里达：《延异》，见汪民安等主编：《后现代性的哲学话语》，杭州：浙江人民出版社2000年版，第82～83页。

表现出深刻的文化关切①；三是后殖民主义走向，在全球化的视野中表达着文化抵抗的政见。其中第二、三种走向从20世纪后半叶至今占据了学术主流地位，体现了一种全球时代的"文化论转向"。所谓"文化论转向"（cultural turn），是指在全球化运动的多种维度中，文化维度取得了相对优势的地位，文化成为当今学术思想优先关切的对象。②

在文化研究实践中，心理分析学说产生了相当具体的影响。在电影界，拉康的"缝合"（suture）理论影响了20世纪70年代的《银幕》（*Screen*）杂志。在女性主义运动中，拉康的"象征界"备受关注，他的一些基本概念如"阳物能指"（phallic signifier）就被运用来揭露父权秩序的结构和运行机制，表达对性别社会角色的反抗。在文学批评实践中，他的"心理三界论"常常被引用来解释历史上有争议的作家及其作品，爱伦·坡、康拉德、卡夫卡的作品，往往成为心理分析解剖刀下的实验文本。

在文化研究实践中成功地运用心理分析学说并进行理论建构的学者，当推斯洛文尼亚理论家斯拉沃热·齐泽克（Slavoj Zizek, 1949— ）。齐泽克大量运用大众文化的个案，如希区柯克的悬念电影、钱德勒的侦探小说等通俗文学叙事，将拉康的心理分析基本理论具体化了。通过解读电影《泰坦尼克号》（*Titanic*），齐泽克将拉康的"物自体"概念具体化了：这艘象征着人类悲剧的沉船即"物质残余"，即"可怕的、不可能的快感的物化"。③ 通过解读电影《黑客帝国》（*Matrix*），齐泽克又以黑客帝国之中的奴性生命来图解"终极的真实"：人一生出来就被关进了无法嗅到、无法尝出和无法触摸的监狱之中。拉康语焉不详和矛盾重重的"真实界"就被形象化为一种悖论：我们痛恨不已、恐惧万分和千方百计避之而不得的幻象，恰恰是我们生活的支撑。④ 齐泽克的探索不仅仅是图解了心理分析的基本概念；更重要的是，他开拓了文化研究的空间，深化了通俗文化研究，表现了敏锐的政治意识和真诚的伦理关怀，以及深刻的文化关切。

在全球时代迅速崛起和广泛流布的后殖民主义（postcolonialism）思潮中，心理分析成为其重要的理论资源之一。弗洛伊德的"被压抑者的回归"、拉康的

---

① 关于拉康之后心理分析的这两种走向，参见埃内斯托·拉克劳（Ernesto Laclau）为斯拉沃热·齐泽克的《意识形态的崇高客体》写的序言，季广茂译，北京：中央编译出版社2002年版。

② 见［美］罗兰·罗伯森：《全球化：社会理论和全球文化》第2章，梁光严译，上海：上海人民出版社2000年版，作者从社会学的角度论说了文化在全球时代的优先地位；又见［美］詹姆逊：《文化转向》，胡亚敏等译，北京：中国社会科学出版社2000年版，特别是《后现代性中形象的转变》一文，作者从晚期资本主义消费文化语境的变迁和视觉形象的嬗变的内在关联中论说了文化的地位。

③ 见［斯罗文尼亚］斯拉沃热·齐泽克：《意识形态的崇高客体》，季广茂译，北京：中央编译出版社2002年版，第99页。

④ 见［斯罗文尼亚］斯拉沃热·齐泽克：《实在界的面庞》，季广茂译，北京：中央编译出版社2004年版，第268页。

"自我认同镜像"与"他者的注视"等概念被后殖民主义理论家运用,来表达身份认同和文化抵抗的政治见解。出生于加勒比、客死美国的弗朗兹·法依(Frantz Fannon, 1925—1961),整合了黑格尔辩证法、存在主义境遇论和心理分析的"无意识"学说,探索了民族身份认同和解放斗争的理论基础,研究了边缘民族的思维方式,阐明了种族主义暴力、疯狂、痛苦的快感以及争夺政治权力的幻想。出生于孟买并供职于芝加哥萨塞克斯大学的霍米·K·巴芭(Homi K. Bhabha, 1949—),高度评价法依"把文化混乱的悲怆性变成政治颠覆的策略"的沉思,进一步反思帝国版图下无意识作用对种族身份认同的影响。巴芭利用拉康的"注视"、"他者"等概念,重构了帝国殖民话语的悖论逻辑,这就是帝国注视的眼光总是依赖处于敌对状态的他者。在这一逻辑的支配下,文化身份的形成与文化抵抗的实施构成了一种共谋关系。巴芭从一种"反现代性"(contra-modernity)立场出发,提出一种"文化差异的书写形式",以对抗文化现代性的跨国传播。"文化差异的书写形式"就是从帝国版图扩张的符号震惊中返回到民族主体身份,重新发现民族生活方式的独特个性,从而有效地显示文化差异,阻断西方现代性话语。①

心理分析学说在文化研究实践中的发展,表明文化已经成为一种值得优先关切的维度。同样,后殖民主义对心理分析学说的吸收,又表明文化成为全球时代生存体验的基础和归宿。正如前面所提及的,我们将这种发生在当今学术思想中的趋势概括为"文化论转向",它为文学批评实践提供了更加广阔的阐释空间。

二、理论概述

所有的心理分析批评家都承认弗洛伊德为他们的各种批评实践提供了基本假设。其中心假设包括以下几方面。第一,艺术主体都是神经病患者。与大多数神经病患者的情况不一样,艺术家并没有明显地表现出神经病的样子,而是通过艺术创造行为找到了返回清醒、明智和完整的精神状态之路,从而避免了疯疯癫癫,以及由此造成的毁灭性后果。第二,艺术作品都是隐秘欲望的外化。艺术家创造艺术品、作家写小说的主要动机,是要满足某些隐秘的欲望。这些隐秘的欲望包括在艺术家儿童时代发展起来但现在被压抑在无意识之中的被禁止的愿望。将这些被压抑的隐秘欲望外在化,就创造了艺术作品。用弗洛伊德的话说,

① [美]霍米·K·巴芭:《"种族"、时间与现代性的修订》,见[英]巴特·穆尔-吉尔伯特等编:《后殖民批评》,杨乃乔等译,北京:北京大学出版社2001年版,第249~280页。

文学作品是作家的梦幻。将弗洛伊德在梦境疗法之中运用的心理分析技术用于对文学作品的分析,心理分析批评家自信他们可以揭示文学叙事之中所蕴含的和符号所象征的隐含意义。我们只有把握了艺术主体的隐秘欲望,才能透彻地阐释文本。第三,艺术文本可以像解释梦境一样地被解释。梦境是隐秘欲望的化装,而这些隐秘的欲望在儿童时代生成,但至今被压抑在无意识之中。这些孩提时代欲望的记忆为当下欲望的呈现提供了丰腴的土壤,当下的欲望成为孩提欲望尤其是“俄狄浦斯阶段”的欲望的再造。第四,解释意味着通过“显意”而达到“隐意”。梦境有“显意”和“隐意”之分,作品有表层和深层之分。心理分析家通过谈话疗法一层一层地剥去“自我”的伪装、“超我”的歪曲,最后显露出“本我”的真实。这种“由显及隐”的过程,就像考古学家清除层层累积揭示历史真实一样,清除深厚的心理积淀以抵达心理真实。心理分析批评家对付文本,亦如心理分析家对付梦境,他必须超越文本的表层,进入文本的深层,揭示文本中被压抑的作家无意识。

必须指出的是,并不是所有的心理分析批评家都完全接受弗洛伊德的这些基本假设。荣格在发展心理分析学说时甚至对它们进行了重大的修改。在他看来,出现在梦境之中的不仅有性形象,而且还有神话因素;呈现在作品之中的,主要还不是个人无意识,而是集体无意识;决定文学作品意义的,不是生物的性能量,而是社会历史文化因素。从荣格学说之中获取了基本前提的原型批评家弗莱就构筑了一个完整的体系来解释梦境、神话、故事、文体以及文学风格的历史。拉康拒绝弗洛伊德的一个基本假设——“无意识是沸腾激情的黑暗渊流”,针锋相对地提出他自己的假设——“无意识结构有如语言”,从而将隐含在心理分析之中的语言维度展示出来。拉康还宣称,我们永远是在追求完整的个体碎片,主体总是分裂的,任何人都不可能达到完整状态。以拉康的学说为基础,齐泽克发展出一种关于“真实界”的假设:“真实界是标志着某种核心不可能性的符号结构的空无。”①

三、操作方法

弗洛伊德所开创的心理分析学说给文学研究提供了如下几种具体的操作方法。

第一,“作品内在心理学”研究。这种方法是研究作家的心理因素,特别是

① [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克:《意识形态的崇高客体》,季广茂译,北京:中央编译出版社2002年版,第131页。

无意识因素向作品之中的投射。如弗洛伊德的女弟子马丽·波拿巴(Marie Bonaparte)对美国19世纪中期作家爱伦·坡的生平和创作的研究。在她看来,坡的一生以及他的全部创作中都贯穿着"俄狄浦斯情结",其诗歌和小说都可以被解释为"性的象征"。她还推论说,"要是把性理解成潜藏在人一生中所有爱的表示后面那种原始动力,那么,几乎一切象征都是最广义上来说的性象征"①。

第二,神话研究或者原型研究。这种方法是检讨文本以发现隐含在其中的各种原型。以荣格的分析心理学为理论基础发展起来的"原型批评"已经成为心理分析批评的典范之一。

第三,"创造过程"研究。这种研究就是将关注的重心从作者生平转向系统的想像过程,以追溯无意识心理在创造过程中的作用,揭示创造活动的动力过程,进一步归纳创造活动的模式。

第四,"传记"研究。传记作家在给传主立言之时,必须注意开发传主的无意识世界,这就是通过追踪不起眼的细节、作家心理中那些含糊、矛盾之处以及他的个性特异处,渐渐接近他生命的真实。

第五,"读者与作品"关系研究。心理分析开启了文学研究的一种新的方向,这就是由对作者和作品的分析转向了对读者心理的分析。

第六,三角结构审美分析。这是根据拉康的"心理三界说"发展而来的文本分析法。具体地说,就是努力揭示文本是如何在符号实践中呈现"想像界"、"象征界"和"真实界"的,通过辨认这些心理秩序或生存境界在文本之中的符号再现,来证明"自我"的分裂;通过将文本中呈现的心理界面模式化为三角形,显示分裂主体之间的互相作用及其权力的消长。

第七,征兆分析。这种方法是抓住文本中呈现的征兆,阐释这些征兆,探测这些征兆后面隐含的真实。齐泽克给这种方法归纳的公式是:"阐释征兆——穿越幻象"(interpretation of symptoms-going through fantasy)。具体地说,"我们必须首先阐释其征兆,并穿越其征兆发现作为快感内核的基本幻象,是它阻塞了阐释的深入进行;然后我们必须迈出至关重要的一步,仔细检查幻象,与其保持距离,体验幻象构成是如何装饰、填补大他者中的空隙、短缺和空位的"②。显然,这已经不只是要烛照作家幽暗的无意识了,而是要将心理分析批评提升到意识形态批判的层面了。

---

① Marie Bonaparte, *The Life and Works of Edgar Allen Poe: A Psychoanalytical Interpretation*, London: Routledge, 1949, p.294.

② [斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克:《意识形态的崇高客体》,季广茂译,北京:中央编译出版社2002年版,第103页。

四、批评特色

一个世纪的发展表明，心理分析学说对文学批评理论与实践的影响，与其说在于它揭示了“梦”或者“无意识”这些骚动不已的心理状态，还不如说在于它发现了“梦”和“无意识”的语言结构、语法规则以及它们的文化功能。[①] 心理分析的批评实践就是像治疗精神病患者那样处理文本，像解释梦境一样地解释作品，旨在破解作家或者作品中人物的无意识结构。所以，心理分析的批评特色集中表现在：致力于建立蕴含在文本之中的“显意”与“隐意”之间的语法结构，并以发掘文本“隐意”为宗旨。

但是，经过了一个多世纪的发展，心理分析批评不论是在理论上还是在实践中都展现了各种不同的品格与风貌。在其原创阶段，心理分析主要关注人类无意识以及精神动力结构。在其发展中，离经叛道的后学分别强调心理分析学说语言、修辞、文化等维度。在其学理的延伸中，心理分析学说与女性主义、后殖民主义、后意识形态批判理论等思潮合流，越来越多地染上了政治、伦理和文化的色彩。因而，在不同的心理分析批评家那里，批评特色又有这样那样的偏离性表现。

弗洛伊德认为，文学是被压抑的无意识欲望的升华。因此，在他那里，根本的问题是：如何通过对文本的分析进入作家的“本我”境界？作家如何克制杀父娶母的乱伦欲望，带着原罪感获得理想的“自我”，进入理性和良知？对于那些基于弗洛伊德的学说开展文本分析的批评家而言，问题在于通过象征、隐喻等修辞手法以及偶然的语言征兆去建构无意识欲望向文本投射的方式。

荣格认为，在文学中呈现的不仅有性欲形象，而且有神话形象；投射在文本中的，主要不是个体无意识，而是集体无意识。因此，在他那里，根本的问题是：必须对投射在文本之中的原型进行探索，分门别类地研究它们的渊源，以及它们呈现人类古远的集体记忆的方式。对于接受荣格理论前提的“原型批评”家而言，问题在于神话如何向文学转化，原型以什么样的周期节奏呈现在文学文本之中，以及文学文本如何形成了具有人类性的整体系统。拉康认为，“无意识结构有如语言”。因此，在他以及后期心理分析批评家那里，更突出的问题是语言对无意识的构造作用、精神世界生成的各种秩序以及符号象征的文化功能。

① 见王一川：《语言乌托邦——20世纪西方语言论美学探究》，昆明：云南人民出版社1994年版，第57页。

那些在拉康的影响下进行心理分析批评的学者，总是特别关心分裂的主体及其相互作用、主体的颠覆和语言的权力。齐泽克揭示了心理分析批评和意识形态批判之间的隐秘关系，将心理分析批评的重心从"想像界"和"象征界"转移到"真实界"上。他的问题是如何抓住现代消费社会各类通俗文化文本之中的征兆，阐释幻象，穿越幻象，抵达不可言说和不可呈现的"真实"。但是，"真实"是一种间隙或者空虚，问题就在于如何对"真实界"进行描述。此外，在那些关心读者和作品关系的心理分析批评家那里，问题是如何描绘由作者与作品的关系、读者和作品的关系构成的文学现实。在心理分析理论提供的视野中探索读者和文学之间的反应动力，就成为这些批评家关注点。

最后有必要指出，心理分析批评存在着它本身无法超越的局限。第一，那些初涉批评的学者和末流心理分析批评家，严重地误解了心理分析学说的一些基本前提。比如，他们挖空心思地在文本之中去寻找性欲形象，牵强附会地将池塘、花朵、酒瓶和洞穴解释为女性生殖器的符号，而将宝剑、塔楼、山峰和龙蛇解释为男性生殖器的符号，还将骑马、驾车、跳舞和飞翔的动作解释为性交或者性快感的符号。这么一些偏离的解释将心理分析批评引人入胜的魅力驱散得无影无踪了。第二，心理分析批评发现了语言的颠覆性和建设性力量，但是它却不可能将语言带入更广阔的文化历史语境之中。一方面，它发现了语言的权力；另一方面，通过语言它获得的只是一个支离破碎的主体，因而它无法使语言的权力服务于解放主体的目标。这是心理分析批评的根本危机所在。

个案分析

1928 年，弗洛伊德写了《陀思妥耶夫斯基与弑父者》，运用其"俄狄浦斯情结"概念具体分析了陀思妥耶夫斯基的长篇小说《卡拉马佐夫兄弟》①。一般认为，这是他本人运用心理分析的基本范畴进行文学批评的经典之一。

首先，弗洛伊德将作家陀思妥耶夫斯基当做一个精神病患者来研究。按照弗洛伊德的看法，在作为罪犯的陀思妥耶夫斯基身上存在着两个互相对立的冲动：一是对爱和良知的极度渴求，一是膨胀过度的利己主义和空前爆发的毁灭欲望，而后一种冲动导致了爱和良知的空白。用弗洛伊德的术语说，这就是"死亡本能"压倒了"生命本能"，因此，在他笔下，人物的灵魂总是被凶残、暴戾、自我

① ［俄］陀思妥耶夫斯基：《卡拉马佐夫兄弟》，荣如德译，上海：上海译文出版社 1998 年版。

中心和阴暗杀机所主宰。人类心理的某些阴郁方面反映在他的小说之中，这就促使弗洛伊德合乎逻辑地将陀思妥耶夫斯基看做是一名精神病重症患者。

其次，弗洛伊德将陀思妥耶夫斯基的个人身世、心理创伤以及类似于死亡的癫痫与他的创作联系起来。弗洛伊德对作家的癫痫症状极为敏感，认为此乃重症歇斯底里的症状，其中充满着对死亡的恐惧。他从陀思妥耶夫斯基的传记细节上找到了一些重要的证据：疾病发作之时，昏睡如同死亡。他就此认为，这正意味着对一个死人的自我认同，这个死人就是他希望真正死去的父亲。《卡拉马佐夫兄弟》之中父亲卡拉马佐夫被杀，与这种渴望父亲死去的心理秘密有关；而且，作家本人的父亲被杀引起的死亡恐惧也反映到了小说之中。

再次，弗洛伊德重点运用了"俄狄浦斯情结"概念分析了小说中的人物。在小说中，大兄弟德米特里钟情于色艺惊人的妓女格鲁申卡，而后者正是其父亲狂热爱恋的对象；二兄弟伊凡爱上了德米特里的未婚妻卡德琳娜。爱上父兄之情人或者妻子，这在弗洛伊德看来，恰恰就是"俄狄浦斯情结"在故事之中的反映，这种乱伦的欲望在社会规范和道德良知的压抑下，现在通过叙述表现出来了。在小说中，德米特里涉嫌杀父而被捕；伊凡指使仆人谋害父亲；最后，作为卡拉马佐夫私生子的仆人谋杀了父亲。这表明"弑父娶母"是人类心理永恒的隐秘欲望，而"弑父"是文学的基本主题；人注定必须接受"俄狄浦斯的命运"。

最后，弗洛伊德认为"弑父"是典型的基本原罪。通过对陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》的解读，弗洛伊德重申他在《图腾与禁忌》中提出的著名论点："弑父是人类的，也是个人的一种基本的和原始的罪恶。""在任何情况中它都是犯罪的主要根源。"男孩与父亲的关系是一种"暧昧含糊的关系"，心理上是怨恨和羡慕、嫉妒和温情彼此交织。男孩以父亲自居，渴望犯禁，进而取父之位而代之，但这一过程会遇到强大的阻力。作为犯禁对象和竞争对手的父亲将用阉割来实施惩罚。出于对阉割的恐惧，为了保住男性特征，他只好放弃占有母亲和杀死父亲的欲念。这种被压制在无意识深处的欲念，就形成了犯罪感的原始基础。[①]

总之，不论是陀思妥耶夫斯基本人的犯罪，还是《卡拉马佐夫兄弟》中叙述的犯罪，归根到底都是一种自我惩罚，即在巨大的犯罪感中寻求满足。这样，不仅"弑父"是人类和个体的命运，而且人类和个体还成为祭品，被奉上了命运的祭坛。

1955 年，拉康在一次讲演中对 19 世纪美国作家爱伦·坡的《被窃的信》

---

① ［奥］弗洛伊德：《陀思妥耶夫斯基与弑父者》，见《弗洛伊德论美文选》，张唤民、陈伟奇译，上海：知识出版社 1987 年版，第 155～156 页。

(*Purloined Letter*)进行了创造性的解读。[①] 这篇小说是文学历史上较早的推理故事(或者侦探故事)之一。故事的梗概是这样的:王后收到了一封暧昧的信,它的内容不得而知。就在她读信的时刻,国王进入了卧室。她便把已经启封了的信摊在桌子上,以"明白障眼法"蒙过了国王的眼睛。同时在场的大臣却看穿了这一切,便用"狸猫换太子"的手段将信窃走。因为国王在场,王后不敢声张。王后命令探长寻找被窃的信,探长多番努力却无功而返,只好求助于业余侦探杜宾。杜宾认为,大臣也会如法炮制地使用王后的"明白障眼法",将信藏在明处。根据如此推理,杜宾从大臣官邸的壁炉架上的公文包中窃回了这封信。[②]

拉康对这个故事的解读是心理分析和结构主义珠联璧合的思想成果。首先,从心理分析角度看,拉康提出了如下见解。第一,书信是无意识的隐喻。拉康认为,它就是王后的缺乏之象征。这种缺乏激起了对"他者"的激情,这是权力主体的占有欲望。王后究竟缺乏什么呢?按照心理分析理论,她缺乏"阳物"(phallus)。如前所述,"阳物"不可以等同于生殖器,它不是一个生理器官,而是一个绝对权力的符号,一种"超验的所指"。在这个故事中,"阳物"有如这封暧昧的信,它成为王后的无意识欲望的象征。这种无意识欲望指向了王权、夫权和父权。第二,书信是一个"漂浮的能指"(fleeting signifier)。所谓"漂浮的能指"即同所指断裂、没有实在表征的能指符号,它不具有确定性,自由漂浮。在坡的故事中,被窃的信就是这种"漂浮的能指",从一个场景转移到另一个场景,从一个人手上转移到另一个人手上,在一张复杂的主体关系网络中周旋。

其次,拉康从结构的角度在这个故事之中辨认出了一种重复的场景。第一个场景发生在王后的卧室,出场人物是国王、王后和大臣,三者构成了代表"真实界"、"想像界"和"象征界"的三角形。其中,国王目空一切,却对书信视而不见,他代表"真实界"的无能;王后自作聪明,沉湎于自恋性的幻觉,她代表了"想像界"的脆弱;大臣则看透了国王的无能和王后的幻想,他代表着"象征界"的灵见。第二个场景发生在大臣的官邸,它是第一个场景的重复。其中探长取代了国王的位置,他同样也是自恃侦探技术,却对一切视而不见,现在他代表了"真实界"的无能;大臣取代了王后的位置,他是诗人又是数学家,但他和傻瓜只有一步之遥,完全沉湎在自己的小伎俩之中,成为"想像界"幻觉的牺牲;杜宾则能洞悉一切秘密,一眼看穿了大臣的障眼法,找到了本该善藏的书信,他代表着"象征界"的灵见。通过两个场景的重复,主体颠覆和权力易位的图形就清楚地

---

① [法]雅克·拉康:《关于〈被窃的信〉的研讨会》,见《拉康选集》,褚孝泉译,上海:上海三联书店2001年版,第1~56页。

② 坡的小说在汉语中译为《被窃之信》,见[美]奎恩编:《爱伦·坡集》(下卷),曹明伦译,北京:三联书店1995年版。

呈现出来了(见图1,图2)：

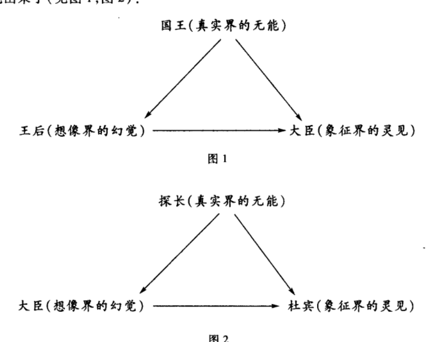


图1

图2

1975年,德里达发表了《真理的转换站》("Le facteur de la verite")①,对拉康的解读提出质疑。第一,能指理想化。德里达认为,拉康在阐释过程中处处将能指同无意识、欲望和生殖器联系起来,将王后的缺乏解释成"阳物的缺乏",从而重复了"菲勒斯中心论"(Phallocentrism)的谬见。第二,真理的封闭性。拉康所分析的故事,是经过了一系列传达过程的故事:王后向探长传达、探长向杜宾传达、杜宾向叙述者传达、叙述者向爱伦·坡传达、爱伦·坡向我们传达,因而一切都被解释过了。在这个传达的系列中,"文字"(书信)无限开放,根本就不可能具有确定的意义。也就是说,传达过程即解释过程,也是意义的生成和散播过程。每一种解释都是真理的转换站,而不可能最终占有真理。王后自以为封锁了秘密,大臣以为占有了秘密,杜宾以为洞察了秘密,拉康主动地将自己摆在杜宾之后的第三号位置上,也以为对坡的故事做出了确定的解释。这就封闭了真理,阻止了意义的无限散播。拉康没有意识到,自己也只不过是真理的转换站,而不是真理的占有者。在这个意义上,德里达断言,拉康没有脱离"逻各斯中心论"的窠臼。

---

① Jacques Derrida, "Le facteur de la verite", in *The Postcard: From Socrates to Freud and Beyond*, translated, with an Introduction and Additional Notes, by Alan Bass, Chicago and London: Chicago University Press, 1987, pp. 411 - 476.

1977 年，巴芭拉·约翰逊（Barbara Johnson）发表了《参照架：坡、拉康、德里达》，将拉康和德里达一并予以谴责。她认为，拉康的问题在于，对这个故事做了泛性论的解释，并过分低估了文本自我解构的潜能。而德里达的问题是，自我限定在第三号位置上，自以为可以对拉康说三道四。1980 年，普林斯顿大学出版社出版了《文本中的读者》一书，书中收入了诺曼·霍兰德《寻回〈被窃的信〉》一文。霍兰德主动地同拉康、德里达较量，试图用他倡导的"交互作用批评"（trans-active criticism）来克服心理分析、结构主义和解构主义批评的不足，将批评的重心从作者、文本转移到读者身上。他以自己的阅读经验为现身说法，说自己 13 岁时初读《被窃的信》，到 52 岁再读它，其中一定包含着自己作为读者给文本注入的经验。而这种经验是不会随着时间的流逝而烟消云散，并一定会支配着阅读行为。在这个意义上，文本永在，读者在变，读者的经验总在创造着文本的意义。

从上述情形不难看到，心理分析批评常常与结构主义批评、解构批评和读者反应批评具有密切的关系。但在具体的批评实践中，各类取法心理分析学说的批评家却有不同的关注中心，分别呈现出文本的欲望之维、语言之维和文化之维。这说明心理分析已经成为一笔不可轻易抛弃的遗产了。

学生范文

罂粟飘香的无意识世界

——《罂粟之家》的心理分析片断

苏童的小说总营造着阴森瑰丽的世界，叙说着颓靡伤感的传奇。苏童善于写南方历史，但他写史不是为了召唤一种史诗般的雄浑苍劲的格调，而是专注于家族崩解前的情欲悸动。欲望、乱伦、诱奸、梦魇、疯呓、逃亡、幽灵、蛊灾、诅咒……都成为南方传奇生长繁衍的土壤。心理分析批评无疑为解读苏童的小说提供了独特而行之有效的视角和方法。我们不妨用弗洛伊德的心理分析学说来解读一下《罂粟之家》。

《罂粟之家》是一个败德淫荡的所在，罂粟花的香味像是从每个人的无意识深处流露出来的祸水，污染着整个枫杨树村。地主刘老侠害死自己的父亲，并娶了父亲的姨太太翠花花为妻。这无疑是一个本土化的俄狄浦斯王的故事。在弗洛伊德看来，任何人都有对同性父母的敌视，和对异性父母的依恋，而这种依恋

往往体现为以异性父母为自己的性对象，这就是所谓的"俄狄浦斯情结"或"埃勒克特拉情节"。这一情结体现在刘老侠的儿子沉草（实际上为翠花花与长工陈茂所生）身上时表现得更为扑朔迷离。

沉草是一个纤美瘦弱的青年学生，与他的地主父亲刘老侠敛财的残酷精明相比，他总显得心烦意乱又怅然若失。沉草从小便生活在父亲的残暴统治之下，刘老侠那种要将土地上所有事物握于手中的权威压得他喘不过气来。在沉草的无意识深处，他憎恨父亲，希望他死去。弗洛伊德指出"弑父"是人类的，也是个人的基本的原始的罪恶倾向。男孩与他的父亲实际上是一种"既爱又恨"的矛盾关系。① 沉草想要处于父亲的地位上，以至于后来在接受刘老侠象征家族命脉的白金钥匙的瞬间是那样饥渴而激动。沉草对刘老侠有着取而代之的急切渴望，这在某种程度上也是因为他钦佩父亲。而在此之前，沉草对于刘老侠的敌视只能埋藏在无意识中，那是因为他知道自己想要消除作为对手的父亲的企图将会受到父亲用阉割手段所施加的惩罚。对于阉割的恐惧使他退却了，而养成在父亲面前逆来顺受的性格。在阉割的威胁下，沉草的倾向开始偏向女性的一方，即让自己替代母亲的角色成为父亲爱恋的对象。但这样一来，要成为女性，他就得屈从于阉割。于是，阉割使得他对父亲的爱和恨都被压抑。沉草的"俄狄浦斯情结"一旦和"阉割恐惧"（threat of castration）纠缠在一起，就注定了其自虐的命运。当"俄狄浦斯情结"受到压抑以后，对父亲的认同最终还是在"自我"中找到一个地位。对父亲的容纳成为了与"本我"对抗的"超我"。刘老侠的残酷和暴烈使得沉草的"超我"成为施虐狂，而"自我"变成了受虐狂。于是，"自我"甘愿充当命运的牺牲品，不断地从"超我"的虐待中寻求满足，沉草不可避免地成为自己命运的供品。这也为我们理解后来沉草为什么会吞食鸦片自寻死路提供了一个可靠的依据。

值得关注的是，当后来沉草逐渐地知道长工陈茂才是自己的父亲时，他的态度则发生了天翻地覆的变化。他意识到陈茂对自己一点威胁都没有后，长期被压抑的性无意识得到了释放，对刘老侠的恨彻底地转移到陈茂身上。尤其是当他得知陈茂奸污了姐姐刘素子以后，他要杀亲身父亲陈茂的欲望就更加强烈了。实际上，在心理分析学家看来，这个时候沉草对姐姐的依恋也是恋母的表现，这样一来，"弑父取母"得以成立。值得玩味的是，沉草朝陈茂开了两枪，一枪打在眼睛上，一枪打在裤裆上。阉割的恐惧以一种反阉割的形式作用在"弑父"的过程中。当沉草用驳壳枪打死生父陈茂的时候，他终于轻松了。"原野上永恒的漂浮的罂粟气味倏而浓郁倏而消失殆尽了。沉草吐出一

① ［奥］弗洛伊德：《陀思妥耶夫斯基与弑父者》，见车文博主编：《弗洛伊德文集》（第 4 卷），孙庆民等译，长春：长春出版社 1998 年版，第 542 页。

口浊气，心里有一种蓝天般的感觉。"这种解脱的感觉是容易理解的。正如同弗洛伊德所说的，"先是胜利，后是悲痛；先是喜庆，接着就是哀悼"①。等待着沉草的并不是他所说的"轻松自如"，而是对生命的绝望。他在否定生父的同时也否定了自己的生命。他静坐在罂粟缸里等待着枪声，"我要重新出世了"正好印证了死亡本能所带来的快感。

《罂粟之家》可以看做是一部绝佳的心理分析学病例。它对于无意识的揭露远远不是这么一小篇文字就能够穷尽的。对沉草的梦的解析，白痴演义、刘老信身上的生存本能和死亡本能的冲突，刘素子强烈的"埃勒克特拉情结"，陈茂身上体现的"力比多理论"，以及关于罂粟田和蓑草亭子的性象征意义，都能够读解出更多的文本深层的意义来。可以说，正是心理分析批评为我们找到了打开文本无意识大门的这样一把钥匙。

（北京师范大学文学院人文社会科学实验班2002级本科生　金浪）

七、进一步阅读书目

1.《弗洛伊德后期著作选》，林尘等译，上海：上海译文出版社1986年版。

2.［奥］弗洛伊德：《精神分析引论新编》，高觉敷译，北京：商务印书馆1987年版。

3.《弗洛伊德论美文选》，张唤民、陈伟奇译，上海：知识出版社1987年版。

4.［瑞士］卡尔·荣格：《心理学与文学》，冯川、苏克译，北京：三联书店1987年版。

5.吴持哲编：《诺思洛普·弗莱文论选集》，北京：中国社会科学出版社1997年版。

6.［法］雅克·拉康：《拉康选集》，褚孝泉译，上海：上海三联书店2001年版。

7.［斯洛文尼亚］斯拉沃热·齐泽克：《意识形态的崇高客体》，季广茂译，北京：中央编译出版社2002年版。

8.［美］诺曼·霍兰德：《后现代精神分析》，潘国庆译，上海：上海文艺出版社1995年版。

---

①［奥］弗洛伊德：《陀思妥耶夫斯基与弑父者》，车文博主编：《弗洛伊德文集》（第4卷），孙庆民等译，长春：长春出版社1998年版，第545页。

9. Charles Rycroft, *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*, London: Penguin Books, 1972.

10. David James Fisher. *Cultural Theory and Psychoanalytic Tradition*, New Brunswick, N. J. :Transaction Publishers, 1991.

第六章 结构主义批评

结构主义批评(Structuralist Criticism),是指发端于两次世界大战期间并在20世纪60年代勃兴于欧美的、把所有文化现象都视为符号结构加以分析的一种文化思潮(含文学批评思潮)。它源于20世纪初瑞士语言学家索绪尔(Ferdinand de Saussure,1857—1913)的语言学理论,其主要创始人是法国人类学家列维-斯特劳斯(Claude Lévi-Strauss,1908—1990),随之而起的有法国的罗兰·巴特(Roland Barthes,1915—1980)、路易·阿尔都塞(Louis Althusser,1918—1990)、米歇尔·福柯(Michel Foucault,1926—1984)和雅克·拉康、托多洛夫(Tzvetan Todorov,1939—)、格雷马斯(A. J. Greimas,1917—1992)、热奈尔·热奈特(Gérard Genette,1930—)等众多批评理论家。其中,阿尔都塞和拉康在不同程度上分别侧重于"马克思主义理论"和"心理分析"领域,我们将分别在西方马克思主义批评和心理分析批评两章中分别介绍。本章介绍其余几位结构主义批评家以及结构主义叙事学的基本思路。

一 发展过程

结构主义思潮于20世纪中叶从法国兴起,迅速席卷欧美。历经两次世界大战,一种越来越彻底的悲观主义敲响了欧洲中心主义内含着的进步美好观念的丧钟。欧洲社会科学产生了"现在"的膨胀,即对过去的"现时化":现在不再被视为未来的先者,而是作为过去某种形式的再循环的可能领域来思考;未来消解了,伸展着的现在并不远离过去。结构主义正是在这样一种文化历史氛围和土壤中,作为对法国存在主义思潮的反动而出现。这种思潮作为西方社会科学的蓬勃高涨的结果,寻求新的科学模式对抗着巴黎大学的学院禁锢,表达对西方传

统文化的否定和对"现代主义"的渴望。①

结构主义同时也是20世纪人文社会科学"语言论转向"的产物之一。它源于20世纪初瑞士语言学家索绪尔的语言学理论，这种理论经过在俄国和捷克的流传与发展而在二战后的法国蓬勃兴起。列维－斯特劳斯于二战期间在纽约，与从莫斯科经布拉格而辗转流亡到美国的俄裔学者罗曼·雅各布逊建立了友好关系，此间雅各布逊向列维－斯特劳斯介绍了索绪尔的著作、布拉格学派以及自己的观点，强调语言项目的意义取决于它与当前正在使用的其他项目的差别。列维－斯特劳斯运用语言学模式分析神话的结构，有系统地尝试超越有意识的层面，寻找把一特殊结构强加于世界的那些精神的普遍的、无意识的特征。这样，他成为最先借助结构主义语言学方法来研究社会学和人类学的学者之一，其做法也极大地启发了一大批法国学者。这些结构主义者相信人文科学可以重新建立在较为稳固的基础上，例如，罗兰·巴特把语言学的分析模式应用到文学研究中，确立了关于神话或意识形态的符号学阐释框架，路易·阿尔都塞则发展了结构主义的马克思主义。

在西方从亚里士多德开始，几乎所有的文论和批评都从不同角度强调文学文本中结构的重要性。结构主义批评理论可以上溯到俄国民间童话故事研究专家普罗普（Vladimir Propp 1895—1970）、用语言学模式来分析文学的罗曼·雅各布逊，以及以扬·穆卡洛夫斯基（Jan Mucarovsky，1891—1975）为代表的捷克结构主义文论。但一般所说的结构主义批评则主要指20世纪50～60年代风靡于法国的一批理论家和批评家们的批评理论，其中有的研究各类文化文学文本，有的主要进行社会学、人类学或马克思主义研究，但是，其研究或多或少都与文学批评相关，或者他们对文本的解读对文学批评有极大的启示意义。结构主义文学批评最显眼的佳话是列维－斯特劳斯与雅各布逊在*L'Homme*杂志上联手对波德莱尔的十四行诗《猫》所作的分析，研究的结论是："语言学家在诗作中辨认出诸多极类于民族学者在神话中找到的结构。而民族学者也禁不住地承认，神话不纯然是概念的承载者：它们同时也是艺术品。"②列维－斯特劳斯、阿尔都塞、福柯、拉康、罗兰·巴特、托多洛夫、格雷马斯、热奈特等人都有杰出的结构主义文论或批评，其中前五人被称做法国结构主义"五巨头"。

---

① 见杜小真：《德里达的解构主义》，《首都师范大学学报》2000年第3期。

② R. Jakobson and C. Lévi-Strauss, "'Les Chats' de Charles Baudelaire", *L'Homme*, 2, 1 (Jan.-Apr. 1962), p.5. 转引自考斯（Peter Caws）：《结构主义》，戚国雄译，[美]怀纳（P. P. Wiener）编纂：《观念史大辞典·哲学与宗教卷》，台北：幼狮文化事业公司1988年中译版，第663页。

理论概述

结构主义以现代语言学为基本模型，创造了一个全新的知识王国。结构主义认定，各类文化和产品最终都被语言结构所塑造，因此结构主义批评力图用结构、规律、代码及系统等概念，来揭示社会系统或文化世界里的各种深层规则。结构主义的基本思路、理论假设和批评实践都极大地影响了20世纪下半叶的文学与文化批评。

"结构"(structure)一词源自拉丁文structura，原指统一物各部分、要素或单元之间的关系或本质联系的总体。到20世纪，纷繁的世界使传统的经验观察和归纳证明显现出越来越大的局限性，一种思想方式上趋向于唯理论发展的结构主义思潮开始出现。

作为20世纪重大思潮的核心词汇之一，结构首先是指系统的结构(structures of system)，系统能发挥功能(function)，结构本身没有功能，但系统之所以有功能，却正是由于它们有本身的结构。其次，结构主义者所说的结构不同于一般形式：形式可以从质料(matter)或内容(content)中抽离出来而予以独立考察，而结构却是系统的意义内容(the significative content of the system)。[①]不妨采用美国学者斯皮瓦克(Gayatri C. Spivak，1942—　)给"结构"所下的定义："一种由在被描述的活动内部的同一些关系中所发现的若干不变要素所组成的单位。这种单位不能够被拆解为它的那些单个要素，因为结构的统一主要是由各要素之间的关系而不是各要素自身的本质来规定的。"[②]大体看来，结构主义的主导思想是：作为系统的意义内容，结构是其研究对象的基本特性，是比这些对象的物质构成、起源、发展或目的更基本的特性。[③] 其内含的主要观点是：第一，系统必须作为一套相互关联的要素来加以研究，单个要素不应该被孤立地看待；第二，

① 考斯：《结构主义》，戚国雄译，见[美]怀纳编纂：《观念史大辞典·哲学与宗教卷》，台北：幼狮文化事业公司1988年版，第655页。

② 转引自[美]乔治·瑞泽尔：《后现代社会理论》，谢立中等译，北京：华夏出版社2003年版，第40页。

③ 以瑞士儿童心理学家和哲学家皮亚杰(Jean Piage，1896—1980)为代表的发生学结构主义也是结构主义思潮中的一支。他认为，人的心理发展过程是一个内在结构的连续的组织与再组织过程："认识的获得必须用一个将结构主义(Structurism)和建构主义(Constructivism)紧密地连结起来的理论来说明，也就是说，每一个结构都是心理发展的结果，而心理发生就是从一个较初级的结构转化为一个不那么初级的(或较复杂的)结构。"在心理成长的过程中，个体心理的认识结构或"同化"或"顺化"地适应环境，从而不断地流动和发展。见皮亚杰：《发生认识论原理》，王宪钿等译，北京：商务印书馆1981年版，"中译者序"第4页。

努力发现直接可知事物的背后结构；第三，在直接可见的事物和直接可见本身之后的结构都是心智结构特性的产物；第四，语言的方法可以被应用到其他的社会和人文科学中去；第五，文化能够以一种二元对立的模式来加以分析；第六，采纳共时（静态）分析和历时（动态）分析之间的差异；第七，在社会生活的不同方面中试图辨别出相同的结构。在今天，结构这个概念已经渗透到人类学、社会学、语言学、心理学、历史学、文艺学等学科领域。

索绪尔的现代语言学直接或间接地引发了20世纪人文社会科学领域内的“语言学转向”，以结构和系统论为内核的新语言学模式几乎成为其他社会科学和人文学科的范本。这里要着重提及索绪尔语言学中的结构思想对结构主义批评的巨大启示作用。首先，与19世纪流行的信念的原子论性质相反，索绪尔提出了整体论的语言观：语言不能只被看做是其组成部分的总和，而应该被看做是一种结构，在其中个别概念的意义依赖于它们在较大整体之内的关系。其次，索绪尔认为，19世纪的语言学过多地关注了语言的历史特性和演化过程，而语言其实是可以通过它当前的内在规则和系统来把握的。可以说，研究语言的共时性结构比研究语言的历时性发展更为重要。再次，索绪尔证明语言不是一种系统命名法，否则翻译应该变得轻而易举。概念的边界与符号解释历时地不断变化，也表明语言以不同的方式构成世界。索绪尔从语言共时现象中寻求“秩序”和“结构”的思路，为人文和社会科学中的结构主义运动建立了舞台。①

索绪尔语言学理论的关键在于对“语言”和“言语”做出区分。言语（parole）是单个主体在日常生活对语言的特殊使用，是由语言（language）亦即语言系统本身所决定的。语言作为一种抽象地存在的系统，不同于日常生活中个别的、具体的言语，是一种社会性的意指性体系（signifying system），是一个隐秘地自足自律、相互关联的结构。索绪尔打比方说：“犹如称为‘象棋’的那套抽象的规则和惯例与真实世界中人们实际所玩的一盘盘象棋游戏这两者之间不同。象棋的规则可以说是高于超越每一局单独的棋赛而存在，然而，象棋规则只是在每一盘比赛中的各棋子之间的相互关系中才取得具体的形式。语言也是一样。语言的本质超出并支配着言语的每一种表现的本质。”②正是语言的存在，才使言语成为可能。言语是实际的言说行动，是说话者在日常的基础上使用语言来表达自己的方式。虽然索绪尔认识到人们能主观地、独到地使用语言，但他相信日常的语言用法不能成为以科学为取向的语言学的关注对象。科学取向的语言学家必须将关注的焦点集中于语言这种形式化的语言系统上，而不是行动者使用它的那些主观方式上。

---

① 见［英］帕特里克·贝尔特：《20世纪的社会理论》，瞿铁鹏译，上海：上海译文出版社2002年版，第10～16页。

② ［瑞士］索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，上海：商务印书馆1980年版，第128～129页。

同样关键的是，索绪尔区分了“符号”、“能指”与“所指”。特定社会的语言都是运用能够产生意义的不同能指来表达所指概念的符号系统。一种符号可以被视为一个整体，由能指和所指这两个固有而不可或缺的方面构成。能指（signifier）是当一个词被说出时接受者所听到的声音图像或文字标记，它是符号的视—听（acoustic-visual）方面，比如作为汉语语音流而存在的 shu（或作为汉字的“树”，或作为英语语音流而存在的[triː]）；而所指（signified）则是单词在接收者的心中所唤起的意义、声音图像所指示的东西，是符号的概念（conceptual）方面，比如作为能指的 shu（或“树”或[triː]）都指向了人们所理解的“树”的概念。

值得注意的是，索绪尔强调了语言符号的两个特性：其一，语言符号是任意性的，能指与所指之间并不存在任何本质联系，它们之间的关系仅仅是一种偶然的文化约定；其二，符号是差异性的，在语言这样一个严密的系统中，语言的基本单位不是靠什么确切的特性而被人们认识的客观事实，每一个音素或词素只有同它们所不是的东西联系起来，只有与其他因素相异或对立，依靠它们之间的区别，符号才能获得自身的意义。在索绪尔看来，语言是一种其内部各部分之间都相互关联着的封闭系统。在语言内部各要素之间，尤其重要的是差异关系，包括二元对立。比如，绿色取决于它与当前正在使用的颜色蓝、黄、红等的差别，单词“热”的意义不是来自于真实世界的某种固有性质，而是来自于这个词与单词“冷”之间的关系和二元对立。也就是说，在语言中只有系统内的意义差异，而没有绝对的意义。索绪尔所强调的符号的这两个特性，体现了后来的结构主义思潮的基本原则。如果某一符号的意义取决于它在特定时刻与其他符号的关系，那必然要求共时层面的分析。这一思想对于结构主义及其后续理论的发展具有非常重要的意义。

结构主义之所以能风靡一时并运用到其他领域，一个重要的原因是列维－斯特劳斯的示范性作用。他的著作《忧郁的热带》（1955）和《野性的思维》（1962）奠定了结构主义研究的基本范式。前一本集自传、游记与哲学反思于一身，但他所追索的问题，如个人在集团组织中的地位、集团组织和自然世界的关系等，都表现出企图以研究社会结构来探索人类心灵结构的要求。后一本书认为几乎所有的文化都有严格而复杂的规则系统，因此列维－斯特劳斯力图通过对众多的原始神话或现象的表层结构的语言分析，来呈现这些对神话、血缘关系和其他人类现象之系统和规则深处的“结构”，从而能“起草一份心智样型的清单，把明显无理的资料纳入某种秩序，并探求到各种幻觉想像之下的必然心理”①。列维－斯特劳斯试图将索绪尔语言学中的结构思想扩展到人类学的许

① 考斯：《结构主义》，戚国雄译，见［美］怀纳编纂：《观念史大辞典·哲学与宗教卷》，台北：幼狮文化事业公司 1988 年中译版，第 663 页。

多问题中去，而其主要创新是将一系列广泛的社会现象（如亲属系统）重新概括为各种沟通系统，从而使它们服从于结构分析。也就是说，所谓结构实际上是各种关系的总和，它是一种系统或秩序，有着特定的生成和变化的规律。语言可以被视为一种占统治地位的符号系统，意义、心智和社会世界最终都被语言结构所塑造和规定着。在结构主义者看来，语言成为一切的模型，语言化的分析成为研究的基本功。形成各类文本的语言和形式是研究工作的对象，研究的目的就是从这些形形色色的语言和形式中找出"深层结构"及其转换规律。

结构主义强调对外在文本的语言、形式和样态的分析，这个传统可以追溯到俄国形式主义批评。俄国形式主义强调不同于普通语言的"诗的语言"，稍晚的捷克结构主义—布拉格学派（建立于 1926 年）则将形式主义与文学社会学结合起来，强调艺术形式的方面，突出语言、文体等对理解和把握文学活动的基础性作用。比如，雅各布逊就曾建立起一种语言交际模式①：

语境（关联功能）

信息（诗的功能）

说话者（情感功能） ————→ 受话者（意动功能）

接触（交际功能）

代码（元语言功能）

任何语言交际都是说话者和受话者的信息传递过程，它不仅包括说话者、受话者和信息这三个要素，而且必然需要接触（包括口头、视觉、媒介等方式）、代码（包括语音、字符、音响、视像等形式）以及双方都能理解的前后关联域（即语境）。雅各布逊指出，根据这个模式，不同的信息交际有不同的功能特征，如果交际倾向于指向信息本身，把注意力集中于自身，则交际活动中诗的功能或审美功能便凸显出来。在这里，艺术表现出一种独特的自我反射、自我参照的功能。形式主义学者和捷克结构主义学者对艺术活动的形式与结构的分析，无疑启迪着法国学者借用语言模式和结构分析，来理解和把握审美、文艺和文化活动。

---

① Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", in Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (ed.) *Language in Literature*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, p. 66. 中译本见［俄］雅各布逊：《语言学与诗学》，佟景韩译，波利亚科夫编：《结构—符号学文艺学》，北京：文化艺术出版社 1994 年版，第 176 页。

操作方法

从总体上看，结构主义是一种整体性的世界观，而结构主义批评的操作方法则强调从纷繁复杂的外界现象中去芜存精，抓住具有结构性意义的要素，细心研究，以便发现其中的关联（往往是二元对立），清理出潜在的系统来。但结构主义作为具体思潮，却有着庞杂多样的研究思路，也有各种具体的操作方法。这里择其一二加以介绍。

1．列维－斯特劳斯的神话分析方法

在列维－斯特劳斯看来，对各类文本的结构分析不仅能够"在混乱中建立起某种秩序"，而且可以发掘出结构深层的"基本逻辑程序"，他喜欢把这种逻辑程序理解为那几乎无所不在、无所不能的"二元对立"模式，比如文明与自然、生与死、男与女，等等。列维－斯特劳斯进行结构分析的基本方法是：先分析每一个个别的神话，把神话故事分解成尽可能短的句子（即神话素），然后把所有这些句子按历时、共时的原则分别加以纵横排列和比较，以便找出它们共同的关系集束。一切关系都可以寻找、合并和还原为两项对立关系，而神话的实质就是人类企图加以调解这些对立关系的一种密码或"中间项"，通过对立关系，我们可以看到神话的结构，即人类的心灵中"集体现象的无意识本性"的投影。①尽管招致了激烈的批评（比如封闭的循环、非历史进化观和神秘的直觉），但列维－斯特劳斯富有创意地将神话作为一个客观的整体进行的由表及里的结构分析，促进了神话研究的整体化、科学化。同时，这种整体性研究含有辩证的因素，富有启发性：它使分析与综合相结合，打破了过去那种把整体仅看成是部分之和的分析哲学，强调分解后的成分、要素和片断本身只有在整体的组合中才会产生整体的意义，并且常常引起整体结构的变化。

2．罗兰·巴特的"第二级符号系统"与神话批评

按照罗兰·巴特的看法，结构主义批评就是把结构语言学的理论用于语言之外的客体的活动；结构受无意识代码或规律的支配，比如，语言就是通过一组独特的二元对立来构成意义，神话是依据规律或代码体系来规范饮食起居和性行为。用罗兰·巴特的话来说，"无论是在思想领域还是在诗歌领域，所有结构主义活动的目的就是要重塑客体，并通过这种重构来揭示在客体中发挥作用的

---

① 见［英］特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海：上海译文出版社1987年版，第37～45页。

规则或客体的‘功能’。因此，结构实际上是客体的一个类象（simulacrum），它能够把自然客体中不可见的东西，或者，如果你愿意的话，也可以说是难以理解的东西展现出来”①。

在巴特的早期著作，如《神话学》（1957）里，可以找到繁多而生动的“神话”分析实例。巴特曾说：“符号学……旨在接纳任何符号系统，而不管它们的实质和限制；图像、举止、乐声、客体，以及与所有那些东西相联系的集合——它们形成仪式、惯例和公共娱乐的内容；那些东西，如果不是语言，也至少是一些意义系统。”②人们可以把神话、体育比赛、亲属关系、餐馆菜单乃至绘画都视为一个符号系统，而结构主义分析就是要把这些符号的潜在规律分离出来，并且可以无视符号实际“表达”的东西，而集中研究符号之间的内在关系。巴特认为，一个符号中的能指与所指不是相等的而是对等的，两者形成相互联合的关系。这里有语言符号和非语言符号两种情形：在语言符号里，能指与所指属于结构性关系，这是语言符号；而在非语言符号中，能指与所指属于“联想式整体”，仅仅构成符号。例如一束“玫瑰花”表示“热情”，作为能指的“玫瑰花”与所指“热情”两者通过“联想”而使“玫瑰花”成为符号。作为“热情”符号的“玫瑰花”是充实的，它已不同于仅仅作为园艺品的那束玫瑰花。在这里，使符号充实的是行为者的意图、社会惯例或意识形态的本质之间的结合。巴特对非语言符号的语言结构的把握有助于其语言学模式向更为广大的符号学领域扩展，并形成了一套关于“神话”的符号学阐释框架。③ 所谓“神话”（myth），在巴特这里，并不是古典意义上的神话文体，而是一个社会构造出来用以使自身存在合理化和合法化的种种隐秘的意象和信仰系统。巴特指出，这种“神话”可以通过能指、所指和符号的模型去分析，但它并非一般符号，因为它往往建立在先前就已经存在的“符号链”上，是作为“第二级符号系统”发生作用的。如图所示：

<table>
<tr><td rowspan="3">神话</td><td rowspan="2">语言</td><td>1 能指</td><td>2 所指</td><td></td><td>第一级系统</td></tr>
<tr><td colspan="2">3 符号
1 能指</td><td>2 所指</td><td rowspan="2">第二级系统</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="3">3 符号</td></tr>
</table>

① ［法］罗兰·巴特：《批评文集》，转引自贝斯特、凯尔纳：《后现代理论——批判性的质疑》，张志斌译，北京：中央编译出版社 1999 年版，第 24 页。

② 转引自［美］乔治·瑞泽尔：《后现代社会理论》，谢立中等译，北京：华夏出版社 2003 年版，第 42 页。

③ 见［法］罗兰·巴特：《神话——大众文化的诠释》，许蔷蔷、许绮玲译，上海：上海人民出版社 1999 年版，第 171～172 页。

能指与所指构成“联想式整体”的符号是“第一级符号系统”，它在“第二级符号系统”中变成一个能指。语言为第一级系统提供了模式，而第二级的神话模式就远为复杂，因为“神话”能发生作用，在于它借助先前已经确立而此刻据说是自然、确定的“符号”。① 被分析的一个著名的实例就是《巴黎竞赛画报》的封面：一个身着法国军装的黑人青年在向三色旗致敬。其画面意义本身可以被看做由能指和所指构成的第一级符号，但它只是第二级符号的能指，其新的所指是：法兰西是一个伟大的帝国，她的子民们不分肤色都忠实地为她的旗帜服务，因而都支持殖民主义。② 巴特运用语言学模式所树立的神话分析案例，突出地揭示了“神话”和意识形态活动中固有的虚构方式：所有的艺术符号并不是对真实世界的单纯反映，而是以复杂的虚构方式掩盖某种社会或政治意图；与此同时，这种意图或意义也从来不是确定的或单一的，也存在纯真读者和客观本文。巴特彰显了“神话”或艺术的意义的生成秘密。

3. 叙事学研究

在结构主义思潮的影响下，许多学者深入到文学作品内部，试图挖掘和发现“叙事”的内在结构和规律、形成形形色色的叙事理论和批评方法，人们称这种批评理论为“叙事学”。

结构主义叙事学较多地受益于俄国学者普罗普。他的《俄国民间故事形态学》(1928)突破传统的母题分类学，认为民间故事研究应以故事的结构为着眼点，以故事构件在故事中的组织和结构方式为重心。故事的母题可能变化多端，但故事中的若干项功能却大都相同。比如：1. 沙皇以一苍鹰赏赐主角，苍鹰负载主角至另一国度；2. 一老人以一骏马赠送主角，主角骑马至一王国；3. 巫师送给伊凡一艘帆船，伊凡乘船漂流至另一王国。三个故事，虽然人物身份不同，但故事中的人物关系和基本功能显然遵循同一形态。所以叙事功能并不取决于人物本身，而必须以整个故事的叙述为依据来确认，功能是人物的行为，行为之成为功能，则由行为在整个故事发展中所具有的功能或意义来确定。普罗普分析了100个俄国童话的“功能”，得出的结论是：

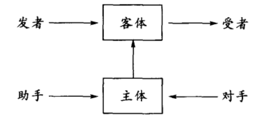
① 见[法]罗兰·巴特：《神话——大众文化的诠释》，许蔷蔷、许绮玲译，上海：上海人民出版社1999年版，第173~174页。

② 见[法]罗兰·巴特：《神话——大众文化的诠释》，许蔷蔷、许绮玲译，上海：上海人民出版社1999年版，第175~176页。

1. 人物的功能在童话中是稳定不变的,它们构成童话的基本要素;
2. 童话已知的功能数量是有限的31个;
3. 功能的次序总是一致的;
4. 就结构而言,所有童话都属于一种类型。

“功能”在民间故事、喜剧、神话、史诗和传奇中都存在。普罗普又补充七种“行动范畴”或“角色”——坏人、赠予者、帮助者、公主(被追求者)及其父亲、协调者、英雄(追求者或受害者)、假英雄——以完善自己的学说,来涵括更复杂的故事。比如在俄狄浦斯神话中,一种角色可以实施多种功能,扮演多种角色,俄狄浦斯既是英雄和给予者,他解开了斯芬克斯之谜从而使城邦免于灾难,但他也是假英雄甚至坏人,他弑父娶母。普罗普的研究启发了法国结构主义学者。值得注意的是,普罗普研究民间故事叙事的线性横组合规律,将其中的一种独立自存的结构分离出来,列维-斯特劳斯关注的则是神话逻辑的纵聚合情形,试图发掘蕴藏在原始神话中的观念体系。普罗普的民间故事形态是不能简单归类到力图挖掘人类现象背后的系统和心灵深处的“结构”的结构主义里去的。

法国学者格雷马斯(A. J. Greimas,1917—1992)在《结构语义学》(1966)中,通过对句子结构的语义分析,发展了普罗普和其他叙事学家的模式,旨在提出一种有关某种文体乃至所有叙事的普遍性“语法”的理论。①他提出一种“行动元”的概念来代替普罗普的七种“行动范畴”。所谓“行动元”既不是指具体人物,也不指具体叙述,而是指一种结构的单位。“行动元”包括主体和客体、施动者和受动者、助手和对手六种,它们形成三对语义形态的“二元对立”,从而涵盖了普罗普的各种“行动范畴”,如图所示:



格雷马斯认为,主体/客体、施动者/受动者、助手/对手这三对二元对立的“行动元”,可以表示为在所有叙事里反复出现的三种基本模式:(1)欲望、追求

① 见格雷马斯:《结构语义学:方法研究》,吴泓缈译,北京:三联书店1999年版,第245~275页。

或目的(主体/客体);(2)交流(施动者/受动者);(3)支持、帮助或阻碍(助手/对手)。它们在具体事件中构成两个轴系,一个是以主体欲望中的客体为中心,另一轴系以主体欲望反映于助手和对手关系为模型,由此形成一个基本的图式。比如,古典哲学家和马克思主义体系的叙事,其基本图式就可以分别表示为(见图1,图2):

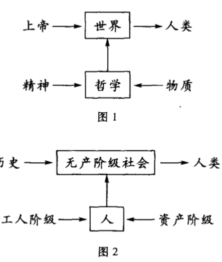
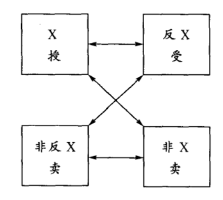


图1

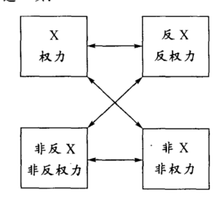
图2

格雷马斯的图式分析根据的是事物存在之间的关系,而不是事物存在本身的特征,即类似于"音位"式的语言学模式,因而是索绪尔意义上的"结构主义"分析。

在结构主义叙事学批评中,格雷马斯提出的"语义方阵"观念和方法有很大影响。格雷马斯发现,在普罗普提出的31项叙事功能中,暗含着许多逻辑正反的关系,将它们放置在一起,就会形成基于二元对立原则的语义方阵。语义方阵着重指由两种不同性质的对立关系构成,其中一种是强烈对立,如白与黑,可称为相反对立,白与红、蓝、黄等比白与黑的对立弱一些,可称为矛盾对立。再比如以"授、受、买、卖"代入可形成一组较为严格的语义方阵:



这种方阵的抽象的、普遍的模式，是一种思维构架。方阵的四角点是抽象的项目，它们可用不同的实项如价值判断、意识形态等代人，从而构成一种意义关系。在叙事文学中，这四个抽象的价值项目可经由处理转化成带人格或与人物相关的据点，这些据点代表着某种价值对象，然后转化为故事表层的人物或事件行动。比如代人"权力"这一项：



其中X(权力)可经由矛盾对立面变成非X(丧权或死亡)，在表层的故事里则可以由具体的谋杀、盗窃或权力斗争来表现。① 这种语义方阵的推演和分析，有助于对叙事类作品内部要素之间关系进行辨析和把握。

茨维坦·托多洛夫(Tzvetan Todorov，1939—)在1969年提出"叙事学"术语，从此现代叙事作品研究有了一个学科名称。在他看来，叙事学应该是对"叙述的本质和叙述分析的几条原则，提出几点一般性的结论"，也就是说，叙事学研究的对象是叙事的本质、表现、功能等叙事文本的普遍特征，而不考虑叙事的媒介，即不管它是用文字、图像还是以声音来叙事。托多洛夫试图在普罗普和格雷马斯的基础上建构一种结构主义叙事的"语法"。他认为，语言是一切表意系统的"主型式"(master pattern)，人类的思想与语言有着类似的结构，结构主义者的任务就是找出这种结构。他将自己对薄伽丘《十日谈》的结构分析的著作命名为《〈十日谈〉的语法》(1969)，这个书名很能说明他的研究意向。他认为，比如在小说中，人物可以被看做名词，人物的行动相当于谓语，他们行动的对象、结果等相当于宾语。每一个故事都可以被理解为一个延伸的陈述，其"句子"的成分可以用不同的方式结合起来。可以由动词谓语归纳出若干基本类型，同理，各类小说中也有常见的谓语。如爱情小说中常用"追求"、"接受"等，战争小说常用"隐蔽"、"攻击"、"消灭"等。小说中动词谓语可以随情节演化而有"联结"和

① 见童庆炳主编：《文学理论要略》，北京：人民文学出版社1995年版，第204～206页。

“转化”。所谓“联结”，即如侦探小说包含两个基本部分，前一部分是“犯罪”，后一部分是“侦破”，正是由于前一部分的实施才引发后一部分。它们各自还可以细分，如“犯罪”部分可以包括犯罪动机的形成、行为的实施、结果等，“侦破”部分可以有发现案情、进行侦破、缉拿案犯等，各部分之间必有联结。所谓“转化”，是指小说由原来的情节的平衡转为不平衡，以后又转为新的平衡，托多洛夫称之为“叙事转化”。比如，俄国民间童话《雁鹅》讲述小姑娘忘记照顾弟弟，结果弟弟被雁鹅掠走，于是小姑娘在小动物的帮助下找到弟弟，又在河流、苹果树等的帮助下摆脱雁鹅纠缠，得以回家。托多洛夫将这个故事简化为五个单元：Ⅰ.开始时的平衡状态；Ⅱ.弟弟被掠而形成失衡状态；Ⅲ.小姑娘觉察到了失衡；Ⅳ.小姑娘找回了弟弟；Ⅴ.姐弟回家重建新的平衡。托多洛夫认为，上述五个单元中，在时序和因果上是“联结”关系，在内在逻辑上则是“转化”关系，Ⅴ是Ⅰ的重复，Ⅲ是Ⅰ与Ⅴ的反面状况，Ⅱ和Ⅳ两相对称。因此，“转化”的实质就是“某些项目向它的对立或矛盾的方面转变”①。

热拉尔·热奈特也积极地把语言学方式运用于叙事文体研究。② 他认为，在再现与作者直接叙事（mimesis/diegesis）之间进行区分是不可能的，因为不可能存在毫无中介的再现。也就是说，一切再现都是“被叙述”的。想拥有纯再现无异于想在一幅“现实主义”图画中铺上一些现实的碎片。另外他认为，“叙事”与“话语”之间存在着区别，前者是一种“无人说话”的纯粹讲述，而后者使言说主体成为被关注的对象。在19世纪现实主义小说中，我们似乎是达到了没有话语的客观叙事的理想。但这种情况事实上是不可能的，饱含判断和倾向的思想总是潜藏于叙事之中，叙事总是不纯粹的，甚至不透明的。热奈特的叙事研究尤其重视叙述者在作品结构中的地位，他采用相对抽象的“聚焦”概念来分析叙事作品的三种类型：“非聚焦或零聚焦”（叙述者所说的比任何人知道得都多，如同上帝和神）、“内聚焦”（叙述者所了解的东西受到较严格的限制，又可分为叙事角度一直不变的固定式；叙事角度随人物变换而变化但讲述事件大都不相同的扩大式，如福克纳的《喧哗与骚动》；叙事角度随视点人物的改变而改变，但从各自角度讲述同一事件的立体式，如芥川龙之介的《罗生门》）和“外聚焦”（叙述人物的言语和行为，但不进入人物意识，也根本不想对人物见闻做出合情合理的解释，如罗伯-格里耶的《窥视》）。热奈特认为，叙述者是不可忽视的重要因素，其变化影响作品的结构及其美学效果。叙述者运用不同的叙事方式绝非简

---

① Tzvetan Todorov, *Genres in Discourse*, translated by Catherine Porter, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 29 - 30.

② Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Oxford: Basil Blackwell, 1980; Gérard Genette, *Figures of Literary Discourse*, esp. chapter 7, Oxford: Basil Blackwell, 1982.

单的形式问题，叙事方式与作品的内容不可分割，是整个作品的有机组成部分。

四、批评特色

结构主义批评的特色，可以从如下几方面去理解。

第一，认定文学作品内在地决定于结构和系统。基于文化现象、文化活动和产物（包括文学作品）最终都被语言结构所塑造的思想，结构主义批评理论认定文学作品一个多层次的等级化的结构性意指体系，这一体系依据纯粹的文化或文学惯例和准则，由多种要素组合而成的结构和系统所决定。就文学作品的作者而言，他在创作时并不带有主动性、明确的意旨或构想，作者主体的“自我”其实是由整个文化系统和结构所决定的：不是“我”说话，而是话说“我”。就文学作品的读者而言，阅读活动主要靠利用必要的语言惯例和准则，依照系统和结构自身的“程序自检”而获得意义和内涵。虽然阅读会产生丰富含义的效果，但这种阅读都受到系统与体系内的某种深层隐秘的准则的“制约”。在这个世界上，主体性和意义不过是符号系统或无意识系统的派生物，不是人们塑造着他们的周遭环境，相反，是人们以及社会世界的其他方面都被语言和它的“代码”结构或将单词结合起来的那些专横的系统和规则所塑造。

第二，强调理解文学作品在于把握结构、系统以及深层规则。在把握文学的含义时，可以通过分析和把握文学作品的结构与系统而获得，不必参照在这一体系之外存在的某个现实。因此，在文学艺术作品中过去认定是具体文学作品自身客观特征的文学分析术语和范畴，如整体统一性、文学体裁、情节、叙述者、人物和修辞方法，现在往往都被解释为刻板成套的既定反应和期望，“这些反应和期望由读者早先的文学阅读里所获得的文学陈规知识中产生，也可能在读者阅读作品过程中或得以实现，或遭到挫败以及变化”①。结果，在结构主义的文学批评活动中，那种认为为文学是再现现实或表现心灵的幻觉破灭了。因此，结构主义批评既反对把文学当做对现实的再现的传统“模仿式批评”，还反对把文学当做作者感情或个性表达的“表现式批评”，还反对新批评将每部作品都分析成具有固定的和公开的意思的独立言辞构造。他们主张摒弃纯主观经验和价值判断，追求科学的客观性、一致性和精确性，力图揭示社会系统的各种“深层规

① ［美］艾布拉姆斯：《欧美文学术语词典》，朱金鹏、朱荔译，北京：北京大学出版社1990年版，第351页。

则"。因此结构主义批评往往用语言和社会的结构、规律、代码及系统来描述社会现象，同时拒斥曾经孕育了社会科学和人文科学的人本主义。

第三，根本在于解析和把握住"二元对立"。如前所述，"二元对立"的概念是结构主义批评理论的根本所在。这种批评理论的积极意义在于打破了人们对文学的神秘化观念，将作品意义与其结构联系起来，而不是同某种超验的个人心灵或神意相联系。这种批评有助于人们突破过去就作品论作品的倾向，而使人们从社会惯例和文学生产的角度把握具体的文学现象、理解文学艺术作品的世俗化和消费化成为可能。当然应该看到，结构主义批评过分强调结构的整体性及其功能，也有意无意地切断了文学与社会、文学与作者的关系。这实际上是切断了文学的根本，而且过分强调"语言"的普适性和结构的原初性，事实上使结构主义批评往往建构在并不可靠的假设之上。结构主义批评企图破译关于文学的若干神话，但看来也正如巴特自己所承认的，结构主义批评自身也只是营造了又一个关于文学的神话："从原则上说，没有什么可阻碍一个元语言反过来成为一个新元语言的对象语言。例如，符号学的情况就是这样，当它被另一门科学'说着'时。"①

第四，以现代语言学为批评的基本模型。"以语言学为模式"或"以语言为比喻"是结构主义批评最大的特色。这种特色与当代西方资本主义文化和现实有某种内在的关联。正如美国马克思主义学者詹姆逊所概括的："在那里，真正的自然已不复存在，而各种各样的信息却达到了饱和的程度；这个世界的错综复杂的商品网络本身就可以看成是一个典型的符号系统。"②因此，"在把语言学当做一种方法和把我们今天的文化比做一场有规律的、虚妄的噩梦之间存在着非常和谐的关系"。虽然如此，我们不能简单地忽略结构主义批评在当代批评理论实践中的地位和作用。同样如詹姆逊所言，"以意识形态为理由把结构主义'拒之门外'就等于拒绝把当今语言学中的新发现结合到我们的哲学体系中去这项任务……对结构主义的真正的批评需要我们钻进去对它进行深入透彻的研究，以便从另一头钻出来的时候，得出一种全然不同的、在理论上较为令人满意的哲学观点"③。如何使结构批评历史化，使结构批评与历史批评结合起来，深化对文学活动及各种文学现象的理解，仍然是当代批评理论与实践应关注的问题。

---

① ［法］罗兰·巴特：《符号学原理》，王东亮等译，北京：三联书店1988年版，第172页。

② ［美］詹姆逊：《语言的牢笼·马克思主义与形式》，钱汝佼译，南昌：百花洲文艺出版社1995年版，第4页。

③ ［美］詹姆逊：《语言的牢笼·马克思主义与形式》，钱汝佼译，南昌：百花洲文艺出版社1995年版，第3页。

五、个案分析

列维－斯特劳斯善于将文本切分为最为简单的元素，并重新寻找其中重要的元素，并把它们合并和还原为两项对立。比如，俄狄浦斯神话包括三个故事。第一个是卡达摩斯之妹欧罗巴被天帝宙斯骗走，他于是四处寻妹，途中杀死一条毒龙，由毒牙生长出来的斯巴托人互相残杀，后在那里建立忒拜城。第二个是底比斯主人俄狄浦斯解开“斯芬克斯之谜”而杀死狮身人面兽，成为忒拜国王，因而错误地弑父娶母，后发现自己无意中铸成大错便刺瞎双眼，外出流浪。第三个是俄狄浦斯的两个儿子厄特克勒斯与波吕涅克斯为争夺忒拜国王位而相互残杀身亡，妹妹安提戈涅不顾国王克瑞翁的禁令埋葬了哥哥波吕涅克斯。列维－斯特劳斯把以上神话分解为句子（神话素），从历时和共时两方面加以排列，画出如下图表：

Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ
卡达摩斯寻找被宙斯骗走的妹妹欧罗巴			
		途中卡达摩斯杀死了毒龙	
	由毒龙龙牙长出的斯巴托人骨肉相残		
			拉布达考斯（莱奥斯之父）＝瘸子（?） 莱奥斯（俄狄浦斯之父）＝左撇子（?）
	俄狄浦斯杀死了他的父亲莱奥斯		
		俄狄浦斯杀死狮身人面兽斯芬克斯	
			俄狄浦斯＝肿痛的脚（?）
俄狄浦斯与他的母亲约卡斯结婚			

续表

Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ
	厄特克勒斯杀死他的兄弟波吕涅克斯		
安提戈涅埋葬了他的兄长波吕涅克斯而置禁令于不顾			

这样，俄狄浦斯神话被梳理出四栏两组对立要素（Ⅰ和Ⅱ：过高和过低估价亲属关系；Ⅲ和Ⅳ：否定和肯定人由土生），进而使其最终归纳为人由二（男与女）或一（土）所生的二元对立关系模式。这样，这则神话被认为"提供了一种逻辑手段，这一手段把人是由一个（土地）所生，还是由两个（男与女）所生这一原始问题与人是同一还是不同亲缘关系所生这个派生的问题联系起来"。神话存在的价值，就在于讲述神话可以在某种程度上缓解人们的无意识的愿望或焦虑与另一方面他们有意识的经验之间的紧张。这样，人们通过对神话的讲述，就或隐或现地表达出人的生存的基本矛盾并对这种矛盾和焦虑状态逐渐适应。[1] 列维－斯特劳斯就这样分割、编配并解读神话的"意义"。对列维－斯特劳斯的结构分析，我们不必惊异，因为在结构主义看来，艺术的本质就是"秩序"，艺术活动就是创造"秩序"的活动，"毫无疑问，美学作用应该理解为一种秩序化的活动……任何美学现实都是对混乱的制服"[2]。

早期巴特也坚信结构语言学可以解释一切符号系统。在《符号学原理》（1964）中，他认为，人类文化即符号世界总是呈现为列维－斯特劳斯所揭示的那种明晰结构，"在文化中真正存在的只是可理解的事物"，只要凭借科学的即

---

① 列维－斯特劳斯以管弦乐的总谱为喻来支持他的分析方法：要发现和声，我们必须既"历时地"也"共时地"阅读管弦乐队的总谱，因此，阅读俄狄浦斯神话也可以如图所示地分析和阅读。如果某人想要讲故事，他就会从左向右、从上到下地读，但如果想要理解神话，就可以像他这样一栏一栏地在"关系"和"差异"中阅读。另：在列维－斯特劳斯看来，Ⅲ纵列讲怪物由土地所生，人要杀死怪物才能生存，所以其"共同特征是对人类由大地起源的否定"，相反，Ⅳ纵列暗示人类从大地深处出现时要么不会走，要么行走极不灵便，所以其共同特点是"坚持人类由大地起源"。参见列维－斯特劳斯：《结构人类学》，陆晓禾等译，北京：文化艺术出版社1989年版，第49～53页。

② ［比］布洛克曼：《结构主义：莫斯科·布拉格·巴黎》，李幼蒸译，北京：商务印书馆1980年版，第135页。

符号学的分析就可以理解整个符号世界。于是他试图提出和阐述一套"术语系统"，在种种符号现象中建立"最初秩序"，以揭示结构主义所分析和把握到的"意指系统的功能作用"。[①] 人类活动包括着一种公认的、区分差异的关系系统，这种关于社会实践的关系系统可以依据语言学的模式加以说明和阐释，因此，任何实际的话语言说（即"言语"，）都有一个预先设定的、并被时刻应用着的系统（即"语言"）。虽然语言也会发生变化，在具体的"说话"中被改变，但大致说来，在任何时刻都有一套正在发生作用的系统，或者说一套可以派生出"言语"的规则。

比如当代社会传媒中习见的时装。在巴特看来，时装就是一个系统，它通过区分衣着，赋予衣饰细部以意义，以及在服装的某些方面与人的生活活动之间建立联系的办法，创造着意义，而意义指向并促成以获取利润为目的的销售。甚至服装杂志图片下面的文字说明，也往往是为了引起人们对服装某一部门的注意，从而使之成为流行的样式。巴特举两个例子："印花布服装在比赛中获奖"；"细长滚边是动人的"。巴特认为，简单的几句话隐藏着服装系统的三个意义层次。第一层次是"服装代码"层次，"印花布服装"和"滚边"是能指，其所指是"流行"。在第二层次上，"印花布服装"和比赛的结构暗示着这类服装在某种社交场合是适当的、有魅力的。在第三层次上，存在着一种新符号，其能指是整个时装话语，其所指是杂志必须去或想要去传达的那个动人的时装形象。这些说明文字暗示着"滚边"是优雅的，"印花布服装"是社交胜利的重要因素。巴特把第二层次和第三层次称为时装的"修辞系统"。巴特强调，必须把时装视为一个系统，视为一个不断生产意义的机制，因为意指作用优先于被意指者，因为被意指者往往是被塑造出来的，或者说它是无关紧要的。巴特的"两级符号系统"论及其出色的神话分析，事实上指出文艺的特质在于其无限延伸的"含蓄意指系统"性，他强调"含蓄意指"中的所指是"意识形态"的一部分，"意识形态就是"含蓄意指"的所指的形式"，事实上说明了艺术是一种"含蓄意指"性的审美意识形态。这是其结构主义文论独到而深刻的地方，值得深入领会。[②] 巴特的批评理论和实践有个从结构主义发展到后结构主义的过程，"解构批评"章对此还要介绍。

---

① 见[法]罗兰·巴特：《符号学原理》，王东亮等译，北京：三联书店 1988 年版，第 136、115、173 页。

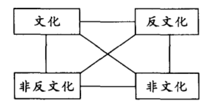
② 见王一川：《语言乌托邦》，昆明：云南人民出版社 1994 年版，第 179 页。

六、学生范文

一个关于生存困境的多重寓言

——试析《鸟人》

过士行曾自言其剧作《鸟人》是寓言化戏剧，有意反对从高潮看统一性的传统戏剧理论，本着"先灵魂，后神经，再肌肉，最后骨骼的原则"创作原则，"《鸟人》的结构……是禅宗公案式的结构"，剧中人物有寓言性，性格不太重要而行动才具有意义。这一特点使它难以用传统戏剧批评理论来解读，却使结构主义方法分析成为可能。这里试用格雷马斯符号矩阵对《鸟人》进行叙事分析。该故事模式的基本要素是愿望/现实，或者说是文化/反文化（自然），包括以下三重同构的故事：



第一重故事以"囚禁/释放"鸟为中心。包括以下情节单元：三爷等鸟人养鸟，陈博士杀死褐马鸡，百灵张杀死脏口的百灵。在此，鸟人代表企图控制自然的文化；鸟代表拒绝被控制的自然，即反文化；笼鸟以表面的屈服与养鸟人达成妥协获得部分自由；而无形中拒绝被纳入规则的野鸟则被代表非文化的鸟类学家陈博士（在三爷代表的文化秩序之外以国家名义建立起的野生鸟保护秩序权威）杀死；违背鸟人们规则的笼鸟也被杀死。

第二重故事以"接受/拒绝分析"为中心围绕三爷而发生。包括以下情节：海外归国的心理分析专家丁保罗建鸟人精神康复中心，三爷接受住院，丁保罗分析出胖子有弑父情节。丁保罗用医院收治（分析/控制）三爷，三爷以表面的让步（接受住院，但内心不相信心理分析，对外来事物有抵触情绪）与丁保罗达成妥协，获得部分自由（在鸟市上养鸟），而且丁保罗还暗示了他拒绝进入医院（拒绝规则）的可能后果：被胖子杀死（在以胖子为中心的秩序中）。

第三重故事以"接受/拒绝"外国奖章为中心，围绕鸟类学家陈博士发生。包括以下情节：查理给陈博士授奖，陈博士接受奖章，三爷在虚拟公堂中斩杀陈

博士。查理企图用授奖方式干预、控制陈博士，陈以表面的屈服（接受奖章，但内心仍保留狭隘的民族主义情绪，把褐马鸡杀死以使它“永久地留在我们的国土上”）与查理达成妥协，获得部分自由（在国际鸟类保护组织中有位置），而失去查理的权威（保护），在虚拟公堂上他被查理的对立面三爷处死。

三重故事中三爷/丁保罗/查理分别代表文化，而鸟/三爷/陈博士分别代表反文化，陈博士/胖子/三爷分别代表非文化。文化企图使用各种手段将反文化纳入自身的秩序中，出现了两种可能：反文化甘愿被纳入文化的秩序中；反文化脱离文化秩序而进入非文化的秩序中，被转化为非反文化（死亡），故事终结。在此模式中，文化的行动使情节伸展，是推动故事向前发展的积极力量，而非文化的行动使情节收缩，并最终导致故事终结。反文化始终占据故事的中心地位，是文化和非文化争夺的焦点，它不得不在有限的自由和无限的自由（死亡）之间做出选择。

从表层来看，这三重故事依次揭示了人与自然、追赶现代与继承传统、进入国际与民族独立之间的重重矛盾。从深层结构看，它流露出对生存本身、对文化的悲观：存在即有限即被自身束缚；意志确立也孤立了主体，这是个体必须面对却又难以走出的困境。理解和对话无比困难：强大的主体总企图同化异己，结果是世界客体化和主体自我异化；弱小的主体总想保持自我独立，个体各行其是的结果是强者被蒙蔽而弱者在逃离强者秩序中走向灭亡。

戏剧《鸟人》从浅层到深层揭示出矛盾又层层消解了矛盾：用心理分析消解养鸟，用京剧消解心理分析，戏弄的消解中本来剧烈的矛盾冲突被淡化过去，冲突双方在假面中失去了真诚对话的可能。结尾，传统文化的代表获得虚假的胜利陶醉离去，剩下现代文化的代表丁保罗独自面对现实陷入无语。在此，我们感到更多的是一种由于无法对话而产生的单向的悲哀，而非在剧烈冲突前的难以抉择。这样的结尾或许正昭示出作者思想的悲观。

（北京师范大学文学院 2001 级本科生　魏英）

七、进一步阅读书目

1. 张寅德编选：《叙述学研究》，北京：中国社会科学出版社 1989 年版。

2. [英]特伦斯·霍克斯：《结构主义和符号学》，瞿铁鹏译，上海：上海译文出版社 1987 年版。

3. [比]布洛克曼：《结构主义：莫斯科·布拉格·巴黎》，李幼蒸译，北京：

商务印书馆1987年版。

4. [美]乔纳森·卡勒:《结构主义诗学》,盛宁译,北京:中国社会科学出版社1991年版。

5. [美]詹姆逊:《语言的牢笼·马克思主义与形式》,钱汝佼译,南昌:百花洲文艺出版社1995年版。

6. [英]约翰·斯特罗克编:《结构主义以来:从列维-斯特劳斯到德里达》,渠东、李康、李猛译,沈阳:辽宁教育出版社·牛津大学出版社1998年版。

第七章
解构批评

1966年10月法国学者雅克·德里达去美国约翰·霍布金斯大学参加一次国际学术研讨会,引发强烈的思想震动。同时,有人把他提交给会议的有关列维-斯特劳斯和结构主义的论文《结构、符号与人文学科话语中的嬉戏》译成英文,很快传遍英语世界。次年德里达出版3本文集《书写与差异》(*Writing and Difference*)、《言说与现象》(*Speech and Phenomena*)和《文字学》(*Grammatology*),很快震动欧美知识界,掀起解构主义浪潮。所谓解构批评(deconstructive criticism)主要是指20世纪六七十年代在以德里达为代表的解构主义思想的基础上形成的一种阅读方法、哲学策略和批评理论,其代表人物有美国耶鲁大学的批评理论家保罗·德曼(Paul de Man,1919—1983)、哈罗德·布鲁姆(Harold Bloom,1930—　)、杰弗里·哈特曼(Geoffrey Hartman,1929—　)、希利斯·米勒(J. Hillis Miller,1928—　)等。在20世纪最后30年里,解构批评逐渐渗透到当代西方尤其是美国文学与文化批评之中,影响深远。

一、发展过程

解构批评可以理解为20世纪70年代以来当代西方后结构主义运动中的一种批评思路或流派。后结构主义,可以视为一种建立在结构主义基础上、却又激进地超越了结构主义的思想流派。作为20世纪下半叶以来的一种重要思潮,它紧随欧洲结构主义运动,在60年代后期兴起于法国,在80年代盛行于美国。20世纪60年代的法国,以学生和工人为主的社会运动一度高涨,又迅速平息,所以有学者认为后结构主义思潮就是"1968年那种欢欣和幻灭、解放与溃败、狂喜和

灾难等混合的结果"①。由一些法国文学家、哲学家和批评家组成"太凯尔"集团(Tel Quel),他们不承认存在主义、马克思主义和结构主义,呼吁颠覆以语言结构为代表的资产阶级秩序。结构主义相信系统与结构,相信整个世界由二元对立构成;而后结构主义则认为每一个事物的实体中都有歧异,作品文本中存在双重活动,其中蕴含着自我拆解的因素。借助对语言结构的解构,后结构主义从内部削弱并摧毁了结构主义的理论基础。70年代以来,后结构主义思潮迅速在欧美思想界盛行开来,逐渐发展成为八九十年代欧美后现代主义思潮的思想内核之一。后结构主义思潮的代表人物主要是法国人,他们从日益衰微的结构主义运动中抽身而出,在不同领域内、从不同角度反击结构主义,以罗兰·巴特、米歇尔·福柯和雅克·拉康为代表。在后结构主义思潮中,法国哲学家、批评家雅克·德里达的解构理论对结构主义理论从内部进行颠覆,因而进攻最为激烈。从某种意义上说,德里达及其影响下的解构理论和批评,代表着后结构主义思潮的极端。

"解构"(Deconstruction)是解构理论的新造词,源于海德格尔《存在与时间》一书中所用的 destruktion 一词,意为分解、翻掘和揭示,以便使被消解的东西可以在被怀疑和超越中得到把握。德里达认为自己的"解构"不只是对传统形而上学二元对立和等级关系的思想的颠倒,且还是通过双重姿态和双重写作来实施的对传统对立的颠倒,并对系统进行全面置换,"只有在这种条件下,解构才会提供在它批评的领域里进行调和的手段,而这个对立的领域也是充满散漫的力量的领域"②。解构并非为了证明本文意义的不可能,而是在"作品之中"解开意义的力量,使文本本身的分化、重叠和复杂得以显现,使在二元对立的意识形态所制造的中心和等级消解,从而使作品的意义保持一种不稳定的、无限的衍生状态,使作品永远保持着开放姿态,不断地播散意义。

解构主义和结构主义存在着很大的区别。尽管结构主义也允许差异和游戏,但这都局限在一个结构以内,结构是一个静态的封闭体,它具有一个中心,而这个中心又往往被归结为实体、理念和上帝等。解构主义认为不存在一个中心,在场和非在场都不是独立自主的,每一方都在唤起、激发、暗示和需要另一方,在场和非在场是相互延异、相互增补和互为印迹的。美国学者艾布拉姆斯认定解构主义"要推翻这样一种过于绝对的理论,即作品有充分的理由在所使用的语

---

① [英]特里·伊格尔顿:《当代西方文学理论》,王逢振译,北京:中国社会科学出版社 1988 年版,第 206 页。

② J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, 1972, p.392. 转引自[法]雅克·德里达:《论文字学》"译者的话",汪堂家译,上海:上海译文出版社 1999 年版。

言范畴内确立自己的结构、整体性和含义"①。也就是说，解构是对结构的拆解，用以证明语言或文本的多义性和意义的非确定性。同时，解构批评也不同于新批评。后者往往以文本中的反讽或悖论等修辞特征为依据，来佐证封闭的作品内涵的丰富和充盈。而解构批评与之相反，不仅认定文本是一个开放的文本，而且批评本身也是一个朝无限开放的过程。根据英国批评家伯纳德·哈里生的归纳，这将意味着：一、任何文本都不具有确定的意义；二、一个文本虽然可能指涉其他文本，然而它绝不指涉文本以外的任何事物；三、对一个文本同样合理的各种阐释，可能会互不相容，甚至毫无共通之处；四、有鉴于文本并不反映作者的意识状态，换言之并不将人引向作者的意识，故从任何意义上言，文本均不成为作者与读者之间的"交流"；五、批评家的使命因此不是解释文本意指什么，而是巧施心机，将它铸入一个新的文本。用美国学者芭芭拉·约翰逊(Barbara Johnson)的话说，是小心翼翼地从文本内部的意指结构中抽取出冲突力量来。②

德里达的解构思想在20世纪70年代以后的美国影响日增，其中耶鲁大学的一批优秀学者、批评家在解构理论与批评的传播和发展中起到关键作用。他们在不同程度上接受德里达的思想和批评模式，并运用到具体的批评实践中，从而在全美乃至西方引起较大反响，被誉为"耶鲁学派"。其中成就最大声誉最高的是保罗·德曼、哈罗德·布鲁姆、杰弗里·哈特曼和希利斯·米勒，他们可被视为美国解构批评的代表。

二、理论概述

在德里达看来，西方传统思想的全部历史就是一系列结构的更迭，犹如一条由结构构成的决定性链条。与结构以及根本法则、中心相联系的，是某种不变的存在，诸如观念本质、生命本源、终极目的、生命力、真理、先验性、意识、上帝和人等。德里达把西方思想中这样的观念称为"逻各斯主义"。逻各斯(Logos)在希腊语中有"说话、思想、规律和理性"等含义。基督教兴起后，逻各斯具有了神学含义，成为上帝的话语，是一切真理的源泉；背离了逻各斯就是背离上帝，就是恶。逻各斯是在场形而上学和"语音中心主义"(Phonocentrism)的结合体，它意

① ［美］艾布拉姆斯：《欧美文学术语词典》，朱金鹏、朱荔译，北京：北京大学出版社1990年版，第69页。

② 见陆扬：《后现代的文本阐释：福柯与德里达》，上海：上海三联书店2000年版，第197页。

味着语言能够完美地再现、把握思想和存在，说话人在说话的瞬间就能立即完整地意识到自己讲话的含义。西方传统思想和哲学是一种在场的形而上学，总是将“存在”规定为“在场”，把实在和意义视为不变之物，并把它们作为思想和认识的中心，企图寻求确定的基础和第一因。① “语音中心主义”是“逻各斯主义”的特殊形式，它把语音或者言语作为语言本质，认为言语是思想的再现，文字是言语的再现，写作是思想的表达，阅读则是追寻作者的原意。“语音中心主义”先验地认定，在对思想的各种间接表达方式中，言语是最好的表达手段。因为人们说出的声音能在短时间里与思想保持一致，不会使思想变得模糊不清，即使出现理解上的障碍，我们也能通过问答的方式来加以辨析。与语音相比，文字在本质上是含糊不清的，因为一旦文字被书写下来，它就脱离了作者作为字符固定下来，由于作者不在场，它可能被误解，从而它原初的意义就被掩盖了。因此，相对于语音而言，文字是附属的、次要的，它是言语的一种堕落和沦丧。

尽管索绪尔以结构主义的核心理念“在语言中只存在差异，不存在绝对项”，对在场形而上学进行了有力的批判，但同时他也迫不得已地维护着在场形而上学和“逻各斯主义”，并且深陷其中而不能自拔。在索绪尔的语言学体系里，突出地表现出高扬言语和语音而贬抑书写和文字的倾向：“语言学的对象不是书写的词和口说的词的结合，而是由后者单独构成的。”②他认为，人们如果想要研究语言，根本不需要去考察书写形式。因为书写只是记录语音的物质符号，是一种技术性的辅助物，完全匿名或缺席，甚至还可能是对言说本身的扭曲和曲解。索绪尔的这种“语音中心主义”倾向和书写观源远流长。比如，柏拉图在其《斐多篇》里就曾把书写贬为一种劣等的沟通形式：书写不仅远离了祖先和本

---

① 可以借三个实例来揭示在场形而上学（metaphysics of presence）的基本内涵。首先是笛卡尔的“我思”（cogito），“我思故我在”，正因为“我”是思考过程中在场的，所以“我”是确证无疑的。正是在每一个意识瞬间都必然存在着一种有意识的东西（如“我”）的前提下，笛卡尔证明了自我的存在，即我们常说的个人相对恒常的本质。再如观念“现在这一刻”，现在是真正在场的，大家比较熟悉，也是这么想的。过去的存在和未来的存在只能借助与现在在场的关系，才能获得各自的实在，即未来是以后的现在，过去是以前的现在。树的存在也信赖于这个事实：它在X时是一棵树，在Y时是一棵树，在Z时还是一棵树，它本身就是一系列的在场。再如“意义”这一概念，（在我们相互交谈的过程中）意义是面向言说者意识在场的东西，它可以通过记号或信号表达出来：意义就是言说者在关键时刻的“内心想要的”。假如有人在A时使用了某种含义，它就变成了他内心里现在存在着的概念；假如有人在B时使用了同样的含义，那它也会变成一个概念。因此可以说，实在是由一系列现在状态构成的，这些状态既是整个世界最基本的组成部分，又是我们理解整个世界的基础。参见［美］乔纳森·卡勒：《雅克·德里达》，［英］约翰·斯特罗克编：《结构主义以来：从列维－斯特劳斯到德里达》，渠东、李康、李猛译，沈阳：辽宁教育出版社·牛津大学出版社1998年版，第191～192页。

② ［瑞士］索绪尔：《普通语言学教程》，高名凯译，北京：商务印书馆1980年版，第48页。

原，而且是一切谬误和误解的来源，因为说者无法把自己的心声直接吐露给听者。①

德里达认为，"逻各斯主义"和"语音中心主义"主导下的传统哲学在把握世界的时候，总是采用二元对立的基本模式，并且两个对立项并不是平等关系，而是从属关系，第一项每每处于统治地位和优先地位。比如，长期以来人们总是认为，哲学迥然不同于文艺，哲学论证和确认真理，文学则是异想天开，是修辞、比喻大显身手的虚造场景。德里达则认为，文学和哲学都是一种符号系统，但是文学坦然承认自己植根于隐喻之中，而哲学虽然同样也是隐喻和修辞的产物，却总认为自己已经超越了文本的隐喻结构，是在同一个更为真实的世界进行直接交往。其实哲学本身同样植根于隐喻，因为任何一种抽象概念的表达，只能是一种比拟和类推，离开隐喻，哲学本身一无所有。哲学的问题在于它自身没有认识到自己的隐喻性，它用一种"白色的神话"掩盖了自己的真实面目。②

从20世纪60年代开始，德里达撰写了大量著作，如《论文字学》、《言语与现象》、《哲学的边缘》、《播散》、《明信片——从苏格拉底到弗洛伊德等》、《符号海绵》、《马克思的幽灵》等，在西方学界尤其是美国批评界影响很大。德里达的解构理论非常驳杂晦涩，而且其思想具有"意义像种子般播散"的特点，许多地方也似乎存在着不可言说的矛盾，这里只选择几个突出的术语来介绍。

延异(différance) 德里达认为，人们的话语意指实践其实是一个延异的过程。所谓"延异"，是德里达生造出来的"新词"，différance 显然与法语词 différence(差异)只有一个字母之别，后者的动词形式 différer 源于拉丁词 differre 并包含原拉丁词的两个基本词义"区分"和"延迟"，但名词形式的 différence 并没有如动词那样同时包含"区分"和"延迟"这两项词义。德里达独出心裁，赋予

---

① [美]乔纳森·卡勒：《雅克·德里达》，见[英]约翰·斯特罗克编：《结构主义以来：从列维－斯特劳斯到德里达》，渠东、李康、李猛译，沈阳：辽宁教育出版社·牛津大学出版社1998年版，第197～198页。

② 1971年德里达发表《白色的神话——哲学本文中的隐喻》一文，他用"白色的神话"来比喻不愿反思自身文学性的哲学话语。德里达认为，语词最初的意义即那总是诉诸感性的图像，还不是确切意义上的隐喻，它毋宁说是一种透明的辞格，相当于字面义，唯其被纳入哲学的框架时，才成为一种隐喻，鉴于最初的意义与位移同时被忘却，隐喻本身一跃而成为本义，所以哲学乃是一种同时抹煞隐喻的隐喻化过程。就其构成而言，哲学总是一种抹煞语词原义的文化。德里达强调，哲学本文中并不仅仅是存在狭义上的隐喻以帮助解释和阐明某些概念，相反哲学本身是一门深深植根于隐喻的学科，而且由于哲学不似文学那样，清楚地意识到自身的隐喻性，因而其实是更加天真。那些一心想摆脱感觉世界的哲学家们，到头来总要发现，自己永远是让乖张的命题束缚在隐喻之中。所以，那些对古代寓言不屑一顾的哲学家们，是在制造"白色的神话"。"白色的神话"有两层含义：一是白色墨水所写的神话，文学的隐喻性明明是哲学的基础，却被哲学所压制，但只要具有一定条件，这个基础就会显现出来；二是欧洲白种人的神话，因为这种理性主义其实是欧洲文化的产物，是欧洲中心论的一种表达。见 Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 213.

différance 以解构策略的内涵，他要颠覆西方根深蒂固的“在场的形而上学”或“逻各斯中心论”及其语义学传统。德里达指出，索绪尔的差异原则已具有一定的解构色彩，但索绪尔还只是把差异原则限制在语音系统之内，视能指与所指仍具一一对应关系，能指反映和控制了意义，也就是再现了所指。在德里达看来，符号的能指和所指并不是同时产生的，所指也并不优于能指，能指也并不是结构主义者所想像的只是反映意义和约束意义的，只有一个固定的所指。例如，cat 是“猫”的意思是因为它不是 cap（帽子）或 bat（球拍），但只要把索绪尔的差异原则坚持到底，cat 是“猫”的意思还因为它不是 cad（无赖）或 mat（草席），而 mat 是“草席”的意思是因为它不是 map（地图）或 hat（有边帽）。这样，决定“cat”作为能指的意义的，只能是“cap”、“bat”、“cad”、“mat”、“map”、“hat”等其他一系列与之相关的能指。由此，意义的产生过程其实是永无休止的滑动过程，标识着“在场”之无限“延异”。能指不再涉及超越它自身以外的实体、事物和思想观念，它只涉及其他的能指。因此，“延异”这个生造的表示语言意义取决于符号的“差异”（difference）、意义必将向外“扩散”（differre）、意义不能最终获得即所谓意义的无穷“延宕”（deferment）这三层意思。语言是一种自我参照的系统，它不具有一组一组对称的能指和所指结构，而是一种漫无头绪的游戏，各种因素在其中相互作用、变化，其中没有任何一种因素是一清二楚的，所有的因素都互为“印迹”。由于 différance 的存在，人们原以为有中心或本源的地方其实并无中心或本源，一切都变成了话语，变成了充满差别的系统。差别不是同时性的差别，而是历时性的差别，是自由活动的差别。“延异”中的符号不指向符号链以外的观念，而只能表示能指链间的滑动，是一种符号意指关系的“播散”运动。

“播散”（dissémination）　文本不是一个已完成的东西，也不是一本在书边空白之间存在的内容，更不是指文本之外的实体或概念，“文本之外一无所有”，文本是文字之间互为参照、而又不断播散的“印迹”。所谓“播散”，是指意义的“延异”的方式，“播散”总是不断地、必然地瓦解着文本，显示文本的凌乱、松散、重复。“播散”表明每个文本的意义的不自足性，或者标志着一种不可还原的和生生不息的意义的多样性。“播散”在摆脱观念的控制和决定作用的同时，形成一种内蕴丰富的语言或文本。“播散”不同于“含混”（ambiguity），后者是包含着枚举和控制意义的可能性，而“播散”则从全未受到控制的秩序或类似中产生出来，成为一种语言上的散布状态。作为“播散”的书写，是一种解构运作，它使文本的消解永远持续下去，因而充分地展示出文本的解体、异质性和多重性。所以，“播散”就是文本的文本性，每一个对原有文本的新解读都证实了原有本文的不完全性、不稳定性，或开放性、隐晦性。“播散”意味着所有的文本运动都是要擦抹（或涂改）掉原有文本而重新书写另一个文本，这是一个既解构又建构的过程。

“印迹”(trace) 指的是德里达式的书写延异链中的一种无源可查的不在的“存在”。“印迹不是一种实体、现在的在者，而是永恒移变的过程。印迹只能被再一一解释并且最终总是消亡。”①“印迹”既是一种在场又是一种非在场。“印迹”指受到磨损而残存下来的东西，意味着半隐半现的标记。它在场，因为它已经存在；它非在场，因为它曾被抹去。“印迹”是“延异”的痕迹，是符号之间相互阐释的表现，符号之间总是处于相互代替与“增补”的过程中，而且这一过程永远不会结束。在德里达看来，所有的阅读，首先要做的是解构文本，“再一一解释”其间各种重重叠叠的“印迹”，把传统的以书籍为代表的作品看做一个大文本，也就是要注意所谓的“互文性”。德里达指出：“阅读类似于用X光透视那些绘画作品。它在表层的绘画之下，发现了另一幅暗藏的作品：它出自同一画家之手，或出自另一画家之手。这也许是由于那位画家缺少画布，或是为了追求一种新的效果……或是为了保留一幅未完成的作品，所以才在原来的画布上画了一幅新作。”②这样来看，任何文本都不再是已完成的，一个文本是由各种区分组成的网络，是由各“印迹”组成的结构，这个网络和结构无休无止地与自身外的有各种区分的其他“印迹”发生关联，因此阅读的过程也就需要无休止地追踪“印迹”、擦抹“印迹”，在书写的“延异”链上，通过“播散”、“重写”、“增补”等，接续着一场没有终极的“自由游戏”。

“增补”(supplément) 在法文原词中兼具“补缺”、“额外添加”和“替代”等多重含义。德里达认为，自古以来的大多数西方文本都呈现出这种言说/书写的等级制图式，特别是卢梭的文本明显带有此类的结构和作用。他借用卢梭的术语，把它称为“增补的逻辑”。比如，当卢梭讲教育增补自然的时候，他实际上把自然概念复杂化了：按照卢梭的逻辑，自然是自臻其善的，是未经污染的本体，教育就只能是一种补充；自然又是不完全和不充分的，所以它必须由教育来补充，使它成为真正的自然。后一情况表明，教育的目的就是使人们获得原来那种真实的自然。就这样，“增补的逻辑”使自然开始具有优先地位，充盈而自足，后来却又表现出内在的缺陷，它不仅使教育变成了其“增补”对象的外在的附属的东西，而且也使教育变成了本质条件。德里达认为，“增补”之所以有可能，是因为被“增补”的本体原本就不完全或者说不完善。事实上，正如我们所知道的，那种原生原发、浑然天成、未经任何“增补”的“自然”其实根本就不存在，“自

① 杜小真：《采访德里达》，《中华读书报》2001年7月18日。

② Jacques Derrida, *Of Grammatology*, translated by Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: John Hopkins University Press, 1976, pp. ixxv – ixxvi.

然"本身就是一个神话,事实是自然本身总是一种已被"增补"过的存在。① 以卢梭在《忏悔录》中的记录为例,德里达非常精彩地分析了这种"危险的增补":

> 如果我了解到我在看不到亲爱的妈妈时因想念妈妈而做出的所有蠢事的细节,我决不会做出这些蠢事。我常常吻床,因为妈妈在上面睡过;我吻窗帘、吻所有家具,因为它们是妈妈的东西;她的纤纤秀手触摸过它们;我甚至吻我俯卧的地板,因为妈妈在上面走过! 有时,当妈妈在场时,我甚至浑然不觉我的放肆。只有出于强烈的爱才会如此。一天,妈妈正在吃东西,我惊叫我看到食物中有一根头发,妈妈忙将食物吐在盘子里,我赶忙抓到嘴里吞了下去。②

从卢梭在他称为妈妈的情人不在场时所产生的幻想中,我们可以猜测出这些幻想是妈妈的替代物,是主体与大自然的"原始之合"。这些作为替代物、增补物的幻想,是主体尝试重新获得沉浸在"原始知觉"、"直接在场"、"事物本身"中,让失去的母亲再次"直接在场"。这些增补物继续存在于一条无限的链条之中,但永远也恢复不了那种渴望的统一体,而只能使它自身一直在越来越多的形象中推衍下去。反过来,即便华伦夫人在场,活生生地坐在他面前,卢梭依然感到不足,竟抢过她口中餐吞下去。这就是"增补"的逻辑,它并不是可有可无的东西,它实在是先在的主人而不是后到的客人。在德里达看来,渴望产生于混沌之中,也就是产生于从大自然之中"自我分裂"为无限增多的增补物或表述:"无限系列的替补必然成倍增加替补的中介,这种中介创造了它们所推迟的意义,即事物本身的幻影、直接在场的幻影、原始知觉的幻影。直接性是派生的。一切东西都是从间接性开始的,'理性难以理解'这一点。"③

这种"增补的逻辑"有着深远的影响。德里达激进地认为,或许语言、情欲、社会、艺术都可以被界定为增补物、替代物的游戏,它们企图通过发现根源来抵抗无法限制意义所产生的混沌。这种增补和替代的游戏,其实是"延异"的另一个名称,是无法约束的、永无休止的意义替代游戏。"延异"就是从这种永无休止、这种"不满足"之中产生的,也就是人类渴望存在、渴望意义具有让人放心的准确性和稳定性:"无限的替补过程不断对在场造成损害,它始终铭记着重复的

---

① [美]乔纳森·卡勒:《雅克·德里达》,见[英]约翰·斯特罗克编:《结构主义以来:从列维-斯特劳斯到德里达》,渠东、李康、李猛译,沈阳:辽宁教育出版社·牛津大学出版社1998年版,第198~199页。

② [法]雅克·德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海:上海译文出版社1999年版,第220~221页。

③ [法]雅克·德里达:《论文字学》,汪堂家译,上海:上海译文出版社1999年版,第228页。

空间和自我的分裂。"[1]因此我们不会奇怪德里达何以坚决主张文字先于并且包容语言，提出要建立"文字学"。文字是语言的基础，它不是某些已成形的思想或言语的载体，而是构成这些思想或言语的生产模式。文字的种种特征，比如可复制性、说话人不在场易引起误解等，实际上正是语言本身的根本特征。德里达要建设"文字学"，正是要以之取代"逻各斯主义"，要以"延异"替代"逻各斯"，而"延异"取代"逻各斯"的结果便是文本的意义永远无法得到确证：一个方面，在一个符号意指系统中，意义无一不是从它同无数可供选择的意义的差异中产生；另一方面，由于意义不可能是拥有自明性状的绝对呈现，其确定指向便向四面八方扩散开去，由一种解释替代另一种解释而永无达到本真世界的可能。因此，德里达的"文字学"意味着，解构作为一种目光紧紧盯住"延异"的批评模式，是一种往往只能是迂回进攻，旁敲侧击，从文本的内部发难来证明它的破绽百出、不能自圆其说的策略。

三、操作方法

德里达解构思想的基本精神，就是反对"逻各斯主义"和"言语中心主义"，否定终极意义，消解二元对立，清除概念淤积，拒斥形而上学，为新的写作方式和阅读方式提供广泛的可能性。这导致其批评方法和策略的复杂性、曲折性和幽暗性。美国学者乔纳森·卡勒认为，解构就是对构成西方思想的、按等级划分的一系列二元对立的批评，这些二元对立包括内在与外在、思想与身体、非比喻与比喻、言说与书写、存在与不存在、自然与文化、形式与意义等。芭芭拉·约翰逊则直接指出，解构作为一种解读的方法，就是"文本之中关于意义的各种论战力量之间的一种嬉戏"[2]。也就是说，按照解构主义的基本精神，要解构一个对象就是要：(1)表明它原本不是自然的和不可避免的，而是一个结构，是由依靠这个结构的话语制造出来的；并且(2)表明它本身又是一个正处于"解构"之中的结构，而这种"解构"正是设法把结构拆开并对它进行再描述，但这并不是要毁灭它，而是赋予它一个不同的结构和作用。

德里达称解构为"双重"阅读法：一方面他承认作品的可读性，因为作品表达出某种意义；另一方面，他又用"延异"和"播散"等术语来说明作品不可避免

① ［法］雅克·德里达：《论文字学》，汪堂家译，上海：上海译文出版社 1999 年版，第 235 页。

② ［美］乔纳森·卡勒：《文学理论》，李平译，沈阳：辽宁教育出版社·牛津大学出版社 1998 年版，第 131 页。

地包含着“悖逆”(aporia),这种悖逆破坏了作品本身的基础和整体性,并且把它的表面意义解构得令人捉摸不定。并且,他认为,一切作品都无法回避语言的中心化结构和体系及其内在矛盾和悖逆,因此它们事实上都在自我解构。而这一情况只有通过解构主义的阅读方法,才能有效地暴露出来。在对索绪尔、柏拉图、奥斯丁、康德以及弗洛伊德等人的读解中,德里达似乎淋漓尽致地展现了一种解构之道。卡勒将之归纳为五点:第一,颠覆不对称的二元对立概念,但并非简单地以被压抑的后者来替代前者的本原地位,而是阐明后者为前者的可能条件;第二,搜索凝聚多种反差义的关键词,以此作为突破的契机;第三,留意文本的自相矛盾处,不仅包括文本自身内部的矛盾,也包括文本与其阐释,特别是与权威阐释之间的矛盾,以其人之道还治其人之身,如德里达用弗洛伊德的理论解构弗洛伊德,用康德的框架理论解构康德的《判断力批判》;第四,以文本内部的冲突和戏剧性场面,反证该文本不同阅读模式之间的分歧;最后,注重“边缘”,抓住以往批评家视而不见或照顾不周的细节发难,以此推倒文本的既定结构。[①]解构之道推行的结果是作者的存在变得可有可无,文本亦不再是一个读者可以借以窥探外部世界的透明的窗口。德里达本人的解构实践为其信徒树立了一种批评样板,从总体上看,美国解构批评理论和实践也都是遵循或发展着德里达的批评思路而获得极大声誉的。

保罗·德曼,耶鲁大学资深文学教授,他是美国最早接受德里达解构思想并广泛应用于文学批评的学者。其主要著作有《盲视与洞见》(1971)、《阅读的寓言》(1979)等。他运用解构思维,对普鲁斯特的小说,里尔克的诗歌,尼采的论著与卢梭的小说、自传和政法论著进行了出色的解构性阅读和批评,同时建立起自己的修辞学理论和“阅读即误读”的观点。首先,德曼认为,必须破除“符号与指称的语义一致的神话”,符号与意义之间的不一致,并非语言中的特殊的、异常现象,而恰恰是其普遍的规律和独特品性。他说:“能够将意义掩藏在一个令人误解的符号中,这是语言的独特权力,正如我们将愤怒或憎恨掩藏在微笑背后一样。”也正因此,具体文学作品的文本意义的不确定性和充分阅读理解的不可能性是必然的,“阅读的可能性永远不能被认为是理所当然的”[②]。其次,德曼接受尼采视修辞性为语言最真实本性的观点。尼采认为,从柏拉图到康德乃至黑格尔的哲学,真理陈述都是建立在修辞的运用上,真理是由比喻、借代、拟人格等组成的修辞大军,也就是说,真理是经由诗与修辞提升、转换并美化了的人际关

---

① 见[美]乔纳森·卡勒:《论解构》,陆扬译,北京:中国社会科学出版社 1998 年版,第 192 ~ 194 页。

② Paul de Man, *Blindness and Insight*, chapter 1&7, Minneapolis: Minnesota University Press, 1983.

系的总和。① 德曼进一步指出，修辞在语言中无处不在，并发挥着一种动摇逻辑与语法的威力。语言的典型结构其实就是一种修辞性结构，而不是那种指称性的、可供语言学家直接分析的、中立的、僵化的结构；修辞使得语言具有欺骗性，变得不可靠，不确定；语言的修辞性往往将表面的逻辑悬置，从而使其指称和意义变得变幻莫测、难以确定；而文学文本往往比哲学文本的修辞性更为突出，意义更难被确切把握，这是因为文学阅读中完全可能存在着两种或多种无法调和甚至相互消解的阅读。比如，招待客人时人们常说："Tea or coffee?"而回答时常说："What's the difference?"在这个反问回答中，文字实义的逻辑是"茶和咖啡有什么不同"，而修辞的意义却是"茶和咖啡一样"。二者之间显然是矛盾的，这种修辞在语言中比比皆是，它产生动摇和破坏逻辑的作用，并且否定指称的意义。再次，德曼从语言的修辞性入手，通过对具体文学作品的解构性阅读，深刻地指出阅读不可与文本分割，一切文学文本都因修辞性而具有自我解构的因素。由于语言的修辞性，文本中的语法和修辞、字面义和比喻义、隐喻和换喻等之间都存在着不可分辨的内在张力，文本在自我解构，而对文本的阅读则处于意义的不确定状态。因此，德曼提出非常激进而又深刻的观点，即"一切阅读皆误读"，不论批评家还是作者阅读，最终都无法控制文本，一切误读都源于语言，与读者无关。"批评家对他们的批评设想最盲目的时刻，也就是他们达到最深刻领悟的时刻。""既然解释只不过是可能的错误，我们也就重申了解释对文本和文本对解释的绝对依赖。"②文学文本从一开始就解构自身，不论批评家或作者是否认识到这点，"文本总是已经自行解构"，"解构不是我们加给文本的东西，而是本来就构成文本。文学文本同时肯定和否定它自己修辞方式的权威性"，任何人都无法限制修辞的作用，控制语义指称的滑动和变异。因此，文学阅读由于语言的修辞性而成为"阅读的寓言"："阅读最重要的一点已经证明，最终的困境就是语言的困境，而不是本体论的或解释学的困境。"语言的修辞导致阅读的不可能性，即"阅读的寓言"③。从总体上看，德曼的修辞学理论和误读观，极大地颠覆了传统上对"文字/修辞"和"阅读/误读"的看法，强调意义的不确定性使作品具有生命力，是文学作品中的至关重要的性质，从而突出了"语言之在"和"文本之在"所具有的某种在世的修辞性、幽暗性或隐晦性。

哈罗德·布鲁姆，当代美国著名文学批评家，耶鲁学派主要代表之一，其解

---

① Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven: Yale University Press, 1979, pp. 110 - 111, p. 11.

② Paul de Man, *Blindness and Insight*, Minneaplois: Minnesota University Press, 1983, p. 109, p. 141.

③ Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven: Yale University Press, 1979, p. 17.

构批评的代表作是《影响的焦虑》(1973)和《误读的地图》(1975)。在《影响的焦虑》中,布鲁姆提出了"影响即误读"理论,这是一种对诗歌传统的新颖的看法,融合了弗洛伊德心理学、转喻理论和含义奥妙的神秘主义,认为所有的伟大诗人都经受着一种"迟到落伍,仍在路上"的感觉的煎熬,因为作为后辈的他们,在历史征程中姗姗来迟,他们害怕前辈诗人用尽了可资利用的诗歌灵感。他们体验到对父辈的俄狄浦斯式的憎恨,怀着否定父辈而强调自己的独创性的欲望,为此,他们甚至不惜孤注一掷。这就是诗人萦绕于怀而挥之不去的"影响的焦虑"。焦虑迫使诗人形成了各种各样的防御策略,迫使诗人寻找能够真正表达自己灵感的诗意空间。他们要找到自己"偏离"父辈诗人的路线而创造自己伟大诗篇的方法。方法之一就是对前辈们进行创造性的"误读"。"解释是不存在的,唯一存在的是误解……"[①]在《误读的地图》中,布鲁姆认为,一切文学文本都必然是一种"互文本"(intertext),任何文本的根据都是另一个文本,诗不存在,只有"互诗"(interpoem)存在。因此,重要的是文本之间的关系,文本之间的关系依靠批评活动来阐明,文本之间的关系必然会包含误解,因为从根本上讲,不折不扣的重复或模仿或绝对同一是不可能的。每一位有能力的读者,对他所遇到的每一个文本所作的必然的批评行为,都是一种误读。布鲁姆认为,存在着三个层次的误读:后代诗人误读父辈诗人;批评家误读文本;诗人错估自己的作品。布鲁姆还认为,误读是人类诗歌史乃至文学史的影响关系的实质。布鲁姆这种独具一格的诗学思想,与解构主义、后结构主义思想有着内在的联系,对传统文学史观是一种剧烈的反叛,对过去的文学传递、承续和延伸的观念形成巨大冲击,从而强调和鼓吹文学发展中的创新和突破。

杰弗里·哈特曼作为耶鲁大学著名的文学批评家,在英美浪漫主义诗歌和犹太文化研究方面有精深造诣。他称自己是勉强的解构主义者,因为他不愿明确地把语言置于存在之前,不同意主体的死亡,也不想以写作代替"说话"。他一方面宣称"没有任何东西可以使我们脱离语言"[②],承认解构主义有关"语言囚牢"的概念,但另一方面他又否认伴随"语言囚牢"的"主体死亡"的概念。即便如此,在20世纪70年代以来,他仍然写了不少解构主义的文章和著作,其中以《超越形式主义》(1970)、《阅读的命运》(1975)和《荒原中的批评》(1980)最为有名。哈特曼认为,"语言是作为一种变动性的媒介物出现的,这种媒介物既超越又否定了它对于现象世界的关系","词语不仅阐明生活,而且也像生活一

---

① Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York and London: Oxford University Press, 1973, p.95.

② Geoffrey Hartman, *Easy Pieces*, New York: Columbia University Press, 1985, p.xii.

样，在它们之中包含着含混和死亡”。那种把语言看成是具有稳定结构和明确含义的思想，只是结构主义、新批评和传统语言学理论的一种不现实的奢望而已。不确定性是人性的存在状态：它描述了我们在面对经验时的无常和谦逊。语言的不确定导致了文学文本意义的不确定，所以不管有意无意，写作都是超越文本界限的行动，是使文本不确定的行动。[①] 写作的不确定性影响了文学，同时也影响了批评。在哈特曼看来，批评也是一种文本，属于文本世界。如果我们对于文学的理解不那么狭隘的话，就会看到，像弗洛伊德的《梦的解析》、基督教经典《圣经》这样的作品都可以被看做是一种文学作品。文学和批评是可以交融和统一起来的。阅读批评的目的不是产生连续一致的意义，而是揭示矛盾和歧义，从而削弱作品的可读性，使作品得以解释。不过，由于批评在文学范围之内，批评同样难以阅读，于是就出现新的中断、矛盾和歧义，如此循环往复，整个文学活动的过程周而复始地循环，以至无穷。哈特曼拒绝文学与批评之间的传统界限，因此他的批评性写作常常显得不可解读，含混不清。从总体看，哈特曼对德里达的征用显然符合了英美批评者的需要，同时他对解构主义过度抽象性的怀疑，尤其是他对人文性的信仰，对传统读者又颇具吸引力。

希利斯·米勒，解构主义耶鲁学派重要代表人物。德曼于 1983 年辞世，米勒在 1986 年当选全美英语文学会主席，在某种意义上成为美国解构批评的领袖人物，他不仅为解构批评进行辩护，而且沿着解构主义的道路向纵深发展。从 20 世纪 60 年代末起，米勒从早年的日内瓦现象学批评思路中逐渐转向了解构批评，其重要著作有《哈代：距离与欲望》(1970)、《虚构与重复：七部英国长篇小说》(1982)、《阅读的伦理》(1987)和《皮格马利翁种种》(1990)等。在米勒看来，一切符号都是修辞的图形，所有的词都是隐喻，与其说修辞手段是对语言的正确使用，不如说一切语言开始就有修辞手段的性质，而语言的字面意义或指称作用，只不过是从忘记语言的隐喻“根源”中产生的一种幻想而已。因此，文学研究不应该想当然地承认文学的模仿性，文学学科应该不再是由思想、主题和种种人类的心理组成，文学研究应该再次成为哲学、修辞学以及对转喻的认识论的研究对象。也就是说，解构批评的主要任务就是揭示文本的自相矛盾，说明文本的意图受它本身表现的破坏。实际上，米勒在上述一系列著作中都采用一种方法，即找出一个关键词或修辞手段或观念主题，追溯它的认识论根源，从而使这个词脱离封闭的文本系统而失去稳定性，进入一个不断变化、往返交织的迷宫：

---

① Geoffrey Hartman, *Criticism in the Wilderness*, chapter 6, 8 & 10, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1980.

解构主义作为一种解释作品的方法是通过深入细致地探索每部作品文字里的迷宫暗道来奏效的……解构主义文评家利用这样的探索过程来寻找研究对象的矛盾因素和可以把它全文分解的线索，或者说是在搜寻可以使整幢房屋倾倒的那块已经松动的石头。确切地说，解构主义是通过表明作品已经自觉或不自觉地破坏了自己立身的基础来实现其掘基解构的作用的。它并非要肢解作品的结构，而是要证明作品本身已经自行解构了。①

米勒的解读使这个关键词或修辞手段或观念主题在其语义扩散的过程中毁灭了文本，揭示出不可穷尽的种种解释的可能，表现出逻辑安排或整体综合的徒劳枉费。从文本内部的因素出发的解构批评，释放出内在于一切重复中的破坏性力量，引发一种没有方向的替代链条，从而动摇了文本系统。

米勒认为，不必要也不可能跳出历史悠久的、自我解构着的"逻各斯主义"传统。西方的文学、哲学和文化自身就已经包含着不一致性、重复转义、断裂和不确定性。历史和传统像密码一样被编织进了文本中，而这些文本总是形而上学的，同时也是自我解构的："一个文学自身并不是'有机统一'的事物，而是与其他文本的关系，而其他文本反过来又是与另外文本的关系。所以，文学研究是对文本互涉性的研究。"②米勒的激进观点在20世纪80年代以来遭到一些批评家的抨击，他们指责的研究使文学脱离了历史和社会。米勒则写出《阅读的伦理》和《皮格马利翁种种》等著作为自己辩护，并把解构主义批评推向深入。通过分析文学实例，米勒指出，对文学的修辞研究不可能脱离对所谓文学外在关系的探讨，如文学与历史、政治和社会的关系，文学与个人和制度的关系等。但是，作为研究对象的文本与语境的关系，只能以比喻的修辞方式思考，对文学与历史关系的研究也依赖于对这些潜在的修辞手段的认识，依赖于把握这些比喻含义和技能。文学研究的主要任务就在于获得这些认识和技能，因此，对文学与历史和社会的关系的研究，恰是修辞学的组成部分。米勒这种片面而深刻的观点虽然引起许多批评家的重视，其影响也会在相当长的时间内存在，但恐怕最终也难以阻止解构主义衰落的趋势。

---

① 转引自[美]艾布拉姆斯：《欧美文学术语词典》，朱金鹏、朱荔译，北京：北京大学出版社1990年版，第72页。

② 希利斯·米勒：《史蒂文斯的岩石和作为治疗的批评》，转引自郭宏安、章国锋、王逢振：《20世纪西方文论研究》，北京：中国社会科学出版社1997年版，第440页，译文有改动。

四、批评特色

德里达的解构理论和批评实践影响巨大。首先，它刷新了人们对文学和文学活动的理解。经过德里达解构思想之后，欧美学界和批评界不得不正视语言和修辞在各类写作（包括哲学、历史、科学等写作）中的基础性作用，不得不审视写作过程的语言性和各类书写的"文本性"。在解构思潮这里，文学并不竭力标榜清晰明确，更多的是有意识地赋予语言符号独立于其后概念的自足性特点，文学的语言明显地具有一种"颠覆"效果。就作家而言，作家是用一种语言、一种逻辑写作，但此种语言和逻辑自身的系统、法则及生命非但不可能由作家的话语任意控制，反而会制约作家的创作。就读者而言，读者所见到的真理和现实，不过是文字的虚设构架。读者欲止步于字面意义，偏偏看到了形而上学的意义；读者期待有所顿悟，结果却是失望。

其次，解构批评刷新了人们对文学阅读和批评的理解。在解构批评家看来，阅读必须总是瞄准一种关系，这是一种作者没有意识到的关系，处于他所把握的和未把握的之间。这一关系往往是批评阅读必须予以生产出来的、一种隐约可见而又自行消解的意指结构。结构主义试图以科学和系统来解释文学的雄心壮志，在解构理论看来，这不过是一场大梦。解构批评家认为，与其用文学作品来引出某一种一劳永逸的叙事诗学，不如仔细看看作品是怎样抵制、并且最终否定叙事的逻辑的。因此，解构批评致力于揭示文本中各种盲乱的、非理性的因素。这样，在解构批评家那里，文学批评再也不能奢望科学发现，系统已经瓦解，荡然无存；阅读重又变成一种"细读"，批评只能是阐释，阐释，再阐释。

解构批评的理论和实践在西方引起了很大的争议。针对一些批评家的攻击，米勒把批评家分成了两种类型。一是苏格拉底式的"敏慎型"（canny）批评家，二是狄俄尼索斯式的"盲乱型"（uncanny）批评家，这大致也是结构主义和后结构主义批评的分野。米勒认为，一方面，前一派批评家言必称"科学"，他们相信约定俗成的方法、给定的事件和可预定的结果，自信随着有关语言的科学知识不断进展，最终可以发现文学研究中的理性秩序。故崇尚理性的结构主义批评乃是将文学重新引入"快乐的实证主义"的阳光之中。另一方面，"盲乱型"的批评家并不是放浪形骸、百无禁忌地鄙视理性。就一个问题的论证过程而言，米勒认为事实上没有谁比德曼更严密，更有理性。然而德曼也好，德里达也好，他们的逻辑线索依然把人引向无逻辑可言的云雾里。米勒的结论是，逻辑无能为力

之际,恰恰是人洞察文学和语言的真话之时。①

从总体上看,解构理论和批评强调语言中内在的隐喻性的作用,破坏、怀疑和反抗一切权威的现存理论和模式,并试图颠覆世界、解构秩序。这种批评思想和批评模式发现了能指的互指性和无限意指过程,揭示了文本的开放性和生命力,强调了阅读的创造性、平民性和游戏性,是有其积极意义的。但究其根本而言,解构主义的思想理论和政治实践也熔激进主义和悲观主义于一炉,其非理性主义和怀疑主义的表层背后,其实是后工业文明时代知识分子心态的表现。就批评而言,过分强调语言的修辞性和意义的不确定性,否定语言的指称性和稳定性,也就否定了人们思想和交际的现实性。对思想和意义的悬置和不确定,往往令人无所适从,同时导致对自身批评理论、文化思想和政治实践的解构与颠覆。因此,在 20 世纪 80 年代以后,随着耶鲁学派的解体,解构主义和解构批评落入低谷,也是必然的。

五、个案分析

与德里达激进的解构立场相比,罗兰·巴特是从结构主义阵营中杀出,由结构主义的一个积极倡导者转而变为对结构的颠覆者、反叛者和解构者。如果说早期巴特还坚信一种语言乌托邦的美好前景,那么到 20 世纪 60 年代末期,巴特就已经表现出对结构主义的失望和厌烦,并迅速地颠覆和否定自己原先的结构主义学术思路。这种转变与解构理论和批评有着大致相同的功效。这里即以巴特后期的文学批评和理论作为个案,略加介绍。

《S/Z》(1970)是巴特从结构主义向后结构主义转变的标志。其开篇即云:

> 据说,某些佛教徒依恃苦修,最终乃在芥子内见须弥。这恰是初期叙事分析家的意图所在:在单一的结构中,见出世间的全部故事(曾有的量,一如恒河沙数)。他们盘算着,我们应从每个故事中,抽离出它特有的模型,然后经由众模型,导引出一个包纳万有的大叙事结构,(为了检核)再反转来,把这大结构施用于随便哪个叙事。这是桩苦差事,竭精殚思,终竟生了疲厌,因为文(texte)由此而失掉了它自身内部的差异(différence)。②

---

① 见陆扬:《后现代的文本阐释:福柯与德里达》,上海:上海三联书店 2000 年版,第 196 页。

② [法]罗兰·巴特:《S/Z》,屠友祥译,上海:上海人民出版社 2000 年版,第 55 页。

这里巴特是针对结构主义批评而言的。结构主义批评以语言学为基本模型，受符号学启发。而符号学过分依赖能指与所指的同一性幻觉，过于相信某种语言学模式可以规范整个符号世界，很容易导致意义的封闭。巴特认定，"……在文之外，无物存在，同时也就绝不会有文的总体：必须把文同时从其外部性和总体性中救出来。要之，就复数的文而言，不可能有叙事结构，叙事语法，或者说叙事逻辑……"①为此，巴特指出，作品文本应该都具有某种差异，这种差异并不是什么独特性，而是"文本性"（textuality）自身的结果。每个文本都以不同方式指涉"已经写出"的东西，而过去已经写出的无异于一个海洋。有的写作坚持具体的意义和参照，如现实主义小说就限定小说的意义，以提供一种封闭的文本；有的写作则鼓励读者去创造或生成意义，从而使读者拥有生成意义的自由。巴特认为，前者可称为"可读的文本"，后者称为"可写的文本"；前者直接指示一种所指，一种"结构"，而后者不是一个批评必须与之相应的客体，而是一个批评可以运动的自由的空间，是一种"能指"组成的星系，它无始无终，没有权威定解，它让人调用各种代码，使读者目光扩展到极端。

《S/Z》全书用了200多页的篇幅分析巴尔扎克只有30页的小说《萨拉辛》（*Sarrasine*）（1830）。着眼于小说意义上的多元性，巴特认为，文本只具有能指作用，能指并不是所指的"在场"。他一反传统结构主义的共时结构研究法，而采用历时或线性追踪阅读文本的办法，把小说分解成561个阅读单位，并用五种代码网来进行阅读和理解，如下。

（1）阐释性代码（code herméneutique），它以各种方式提出有待于阐释的问题，用以逗引话语之谜或话语不明确的意义。在《萨拉辛》中，这个待解之谜围绕着桑比奈拉：她是谁？虽然最后小说揭示出"她"是个打扮得像女人似的阉人，但此前的话语组织出一个又一个延宕的回答，如"她"是个"女人"（一个圈套），"她"是个"自然之外的造物"（一种含混），"谁也不知道"（一种搪塞的回答），等等。

（2）语义素或含蓄意指代码（code sème, connotation），它是有关各种词的含蓄意义的代码，使含蓄意义以不为人注意的方式"闪现"出来。比如标题"萨拉辛"作为第一个阅读单位，包含着两重代码：一是它让读者提出它是什么的疑问，并允诺一个待续的回答；二是这词的阴性后缀暗示与阴性或女性有关，从而显示它是有特殊内涵的能指。

（3）象征性代码（code symbolique），它是在长期发展中形成的具有特定含义的可辨认的意象模型，常用以表示性和心理分析的关系模式。比如在父子的

① ［法］罗兰·巴特：《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社2000年版，第63页。

象征关系中，萨拉辛是一位律师的独生儿子，母亲一直不露面，当儿子立志当艺术家，他失去父亲的宠爱，而后来热心的雕塑家布夏东出场时，叙述的象征性代码得到发展，布夏东填补了母亲的空位使父子和解。

（4）行动性代码（code proaïrétique），指文本中能合理确定行动结果的序列，用以指示行动的基本逻辑顺序。作品中存在着诸多行动序列，读者无意识地使代码发生作用，认为行动序列自然而真实。

（5）文化性代码（code culturels），指由特定文化惯例所规定的程序，包括对各种由社会形成的共同认知的参照，如物理学、医学、化学、文学、心理学等。比如第174个阅读单位，“在描写未来的天才以青春的朝气进行奋斗的那些作品当中”，萨拉辛初露才华。这句话是文化性代码常用的方式，它包括双重的文化参照：青春对朝气，天才对艺术。

在巴特看来，“五种代码构成一种网络、一种局域（topique），经此，整篇文贯穿于其中（更确切地说，在贯穿过程中，文才成为文）”①。这张无形的网或局域不停地分割所谓能指与所指的同一性整体，使其遍生裂缝，使作品松散、破碎、意义重叠、交叉、渗透、对抗、侵犯乃至被消解，整体感荡然无存。巴特以此表明，文本不可能有固定的意义。《萨拉辛》据说是现实主义作品，但巴特把它揭示为一种不纯粹的主题和意义，文本中各种矛盾的因素破坏了读者所期待的描写的统一性，作品中阉人的秘密、性角色的混乱，以及资本主义财富的秘密，都引起一种反描写的阅读：似乎解构主义的原则事先就存在于其中，文本本身就内含着。对于这种阅读，巴特指出：“……我没有对它施以谓语性手术，因文之存在而生的名为阅读（lecture）的手术，况且我（je）亦并非单纯的主语（主体），并非先于此文而存在，并非把文当做待拆之体，待占之位，继而来处置它。”另一方面，作为读者的“这个探究文的‘我’，本身就已经成为其他诸文的复数性（pluralité），成为永不终止的代码的（infinis）复数性，或者更确切些地说：成为失落了（失落其起源）的代码的复数性”②。这样，一种作为“复数的文本”的读者来读有待占领的文本，文本意义的中心就被消解了，甚至连读者的中心也被消解了。

能指碎片和文本之网使巴特又一次发现，新发现的文本为读者的自由游戏和快乐提供了绝好的空间。在论文《从作品到本文》（1971）中他宣布，传统的、以牛顿思维体系为基础的“作品”概念必将让位并翻转为新的大写的文本（Text），这个文本处于如下七个命题的交叉点上：（1）文本不是可以握在手上的作品，而是一种方法论领域（methodological field），属于主体的体验、活动及其产品；（2）每个文本都是对传统的文学分类学的颠覆性力量，植根于传统之上却又

① ［法］罗兰·巴特：《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社2000年版，第84页。

② ［法］罗兰·巴特：《S/Z》，屠友祥译，上海：上海人民出版社2000年版，第69页。

始终是悖谬的(paradoxical)；(3)文本不同于表征特定文化惯例的作品，它是不断延宕的(dilatory)能指的领域，没有中心，没有交汇点；(4)文本是复数文本或文本复数，不是若干意义之和，而是不可简约的意义复数(irreducible plurality of meaning)，是不可重复的互文本性(intertextual)活动；(5)文本是没有作者父亲签名的“网”(network)，作者已经“死了”；(6)文本不是作为普通消费对象的作品，而是消除了书写与阅读界限的游戏(play)；(7)这样，文本必然是快乐(pleasure)，文本就是来自阅读和游戏、并由此架构起来的乌托邦：

> 文本是同享受和没有疏离的快乐相连的。能指秩序，即文本所参与的它自身的社会乌托邦，它先于文本所产生的历史，它即便算不上社会关系的幻景，至少也是语言关系的幻景。它是这样一种空地，在其中没有一种语言会驱遣另一种语言，任何语言都自由地周游。①

在巴特这里，文本变成一种纯粹的快乐的对象。在论文《文之悦》(1973)中，巴特又进一步探讨读者的自由与乐趣。他把乐趣分成两种：强烈的 jouissance(“狂喜”，又译“醉”、“爽”)和一般的悦乐。符合文化习惯的阅读实践只能产生一般的悦乐，只有动摇读者的历史、文化和心理设想的文本，使自己与语言的关系产生某种危机的文本，才能引发“狂喜”。巴特指出：

> 悦的文：欣快得以满足、充注、引发的文；源自文化而不是与之背离的文，和阅读的适意经验密不可分的文。醉的文：置于迷失之境的文，令人不适的文(或许已至某种厌烦的地步)，动摇了读者之历史、文化、心理的定势，凿松了他的趣味、价值观、记忆的坚牢，它与语言的关系处于危机点上。②

在巴特看来，一切思想意识、确定的意义和社会责任，似乎都已经变成了生来可怕的东西，而只有写作才是对所有这些东西的解决之道。巴特强调文本的乐趣和狂喜，实际上与法国当时的社会现实相关，正如特里·伊格尔顿所评述的：

---

① [法]罗兰·巴特：《从作品到本文》，转引自王一川：《语言乌托邦——20世纪西方语言论美学探究》，昆明：云南人民出版社1994年版，第238页。

② [法]罗兰·巴特：《文之悦》，屠友祥译，上海：上海人民出版社2002年版，第23页。

> 写作或者作为写作的阅读，是最后一块未被殖民化的飞地，知识分子可以在这块飞地上游乐，尽情欣赏表现符号中的富丽奢华，根本不考虑爱丽舍宫或雷诺工厂里正在发生什么。在写作里，结构意思的专制可以暂时被一种自由的语言破坏和打乱；而写作或阅读的主体也可以摆脱某种个人统一性的束缚，进入一种狂喜的分散的自我。巴特宣称，本文“是……那种放荡不羁的人，他让政治老爹爹看他的屁股”。①

六、学生范文

神话耶？鬼话耶？

——《聂小倩》解读一种

书生宁采臣以其信义刚直，感化了被恶鬼胁迫的女鬼聂小倩，他俩成为有情人。在剑客燕赤霞的帮助下，他俩历经险阻，最终除妖、成家、举业、荫子，获得完满的人生结局。宁生的“信义刚直”、完美的理想人格表现出道德的力量。这是《聂小倩》表层的“文本”向我们传达的信息。

然而通过细读，不难发现：在文本的缝隙间若隐若现的“潜文本”，时时策动着对意识层面的“文本”的拆解。(1)“宁生每对人言：生平无二色。”篇中以此屡屡佐证宁生的“廉隅自重”，但是其强迫症式的反复辩白，却令人不能不生疑。(2)为突出宁生品性，文本着意表现小倩之“德”与“才”，但也掩映不住对“色”呓语似的描写：“有一十七八女子来，仿佛艳绝。”“肌映流霞，足翘细笋，白昼端相，娇艳尤绝。”此等文字，看来无足轻重，却散发着肉味，尤其对肌肤与金莲的描摹，寥寥数字，蕴藉无穷。(3)小倩“愿修燕好”，反遭宁生严词拒绝，难道宁采臣真的“铁石”心肠么？请注意“正容”二字，面对美色诱惑，宁生立刻摆出一副严肃正经的面孔，这简直是欲望与自我、自我与超我激烈冲突时的条件反射。(4)“卿防物议，我畏人言”这句话无意中道出真相：欲火焚身自不待言，实在是“人言”可畏啊！对宁生而言，“二色”与否，其实问题不大，关键在于“二色”作为一种道德评判话语会对自身形成巨大而强势的压迫。在欲望与舆论的强烈挤

① [英]特里·伊格尔顿：《当代西方文学理论》，王逢振译，北京：中国社会科学出版社 1988 年版，第 205～206 页。

压下，不由人不产生焦虑。强迫症式的“生平无二色”的反复辩白无疑是这种焦虑的必然反应。

顺着这些裂缝，我们发现，强迫症的发作同时也表现在小说的话语结构中。叙事者的描述、主人公的自白、兰溪生的比衬、小倩和燕生之语，反复强调宁生的崇高人格。这些都不断向我们证明：宁生是清白的。同样，小说正面描述聂小倩之“人”格，又通过宁母和邻居之口，反复确证：此女鬼非彼女鬼，有德有才，甚至“反不疑其鬼，疑为仙”，竭力抹去其鬼性，建构其人性乃至神性，最终成就对宁、聂最终结合的合法化证明。随着小倩形象的逐步完善，其鬼性渐退，宁母“竟忘其为鬼”，“人亦不之辨也”；而宁妻则魂魄消尽，终成一鬼。至此，女鬼小倩成了女“人”，终于登堂入室。小说以宁妻的病亡，为宁、聂结合提供了又一“合法性”。潜在的欲望渐趋满足，道德的包裹也如影随形。小说在话语结构中，不厌其烦地为宁生与小倩结合的“合法化”进行反复铺垫和论证，使得全篇呈现出一种崇高与反讽相互拆解的局面：开篇的“生平无二色”与宁生一妻两妾的结局。

作为底层知识分子，蒲松龄自然有着天赋的生命欲求。然而，一生未获功名，这种境遇无疑是苛刻的。另一方面，清代前期重建伦理纲常的舆论高压，又不允许他直抒块垒，他也找不到恰当的表现方式，所以，蒲氏只能寄意于鬼狐花妖，向“青林黑塞”间寻求慰藉。未满足的愿望，往往会成为想像力的推动力。艺术的想像，使他在人性之“真”的追求与“雅”的传统之间踟蹰而行，在不得已处独辟蹊径，创造出一朵朵不合雅正之体的“恶之花”：“竟成藩溷之花。”（蒲松龄《〈聊斋志异〉自序》）然而，我们知道，《聂小倩》的完满结局：娶娇妻、得功名、荫子孙，对于蒲氏们而言，终究是太虚幻境。在这个意义上，小说《聂小倩》并非有关“鬼”的民间传奇，而是关乎“人”的生存的寓言和鬼话。

（北京师范大学文学院 2001 级本科生　董阳）

七、进一步阅读书目

1. ［英］特里·伊格尔顿：《当代西方文学理论》，王逢振译，北京：中国社会科学出版社 1988 年版。

2. 叶秀山：《意义世界的埋葬——评隐晦哲学德里达》，《中国社会科学》1989 年第 3 期。

3. ［美］艾布拉姆斯：《欧美文学术语词典》，朱金鹏、朱荔译，北京：北京大

学出版社 1990 年版。

4. [英]约翰·斯特罗克编:《结构主义以来:从列维－斯特劳斯到德里达》,渠东、李康、李猛译,沈阳:辽宁教育出版社·牛津大学出版社 1998 年版。

5. [美]乔纳森·卡勒:《论解构》,陆扬译,北京:中国社会科学出版社 1998 年版。

6. 杜小真:《德里达的解构主义》,《首都师范大学学报》2000 年第 3 期。

7. 陆扬:《后现代的文本阐释:福柯与德里达》,上海:上海三联书店 2000 年版。

第八章

阐释—接受批评

阐释—接受批评(Hermeneutical-Receptive Criticism),是指20世纪前期至中叶兴起于德国、随后波及欧美,以读者阐释或接受为中心的批评流派,其主要代表人物有德国的海德格尔(Martin Heidegger,1889—1976)、伽达默尔(Robert Hans-Georg Gadamer,1900—2002)、汉斯·罗伯特·尧斯(Hans Robert Jauss,1921—1997)和沃尔夫冈·伊瑟尔(Wolfgang Iser,1926—)等。

一、发展过程

20世纪初,自现象学发端以来,西方的哲学思潮、文化走向和艺术风貌为之陡然一转。胡塞尔开辟了哲学现象学领域以后,引发了海德格尔的存在主义和伽达默尔的阐释学思潮。现象学的使命是重新以科学的名义赋予人的意识以意向性,从而第一次把意义的被给予性看做是人们思考和领悟本真的命题。人类的最大激情就是把意义赋予生命。人类作为意义的生存,它体现了人与世界、人与社会、人与他人、人与自我等诸多复杂关系。意义必须能被理解。海德格尔认为,理解作为"此在"的人对生存本质的理解,是理解的人敞开了自己的生命。理解凭借语言而发生,它以语言为媒介。如何通过语言把此在的理解呈现出来是现代阐释学的一大任务。伽达默尔接过海德格尔《存在与时间》的"理解如何存在"的问题,由文本理解入手,进一步讨论了意义与历史、世界、语言的关系问题,从而完成了哲学阐释学的又一次新建构。

时至20世纪六七十年代,德国的"康斯坦茨学派"上承哲学阐释学路径,在文学理论和文学批评流派纷纭杂出的世界舞台上异军突起。它一反传统文

学批评理论专注于作者与作品的研究格局，第一次从本体论高度，提出了历来为人忽视的读者和阅读接受等问题。它强调读者在文学进程中的重大作用，以全新的姿态向旧有的传统发起了挑战，从而引发了一场文学批评理论范式的革命。

阐释学可以宽泛地定义为关于理解和解释"文本"意义的学说。看起来，阐释学是一门当代的显学。其实，阐释学有着悠久的传统，可以追溯到遥远的古希腊。阐释学（Hermeneutics）一词（也有译为"解释学"、"解经学"、"诠释学"、"释义学"等），源于古希腊神话赫尔墨斯（Hermes）神之名。他不仅把宙斯的神谕传达给诸神和人间，而且还对宙斯的旨意进行解释，使其意义明晰。到了中世纪后期，出于对《圣经》经文、律法的考证和意义阐发的需要，逐步形成有关《圣经》律法的"释义学"和考证古典资料的"文献学"，具有学科形态的古典阐释学由此发端。

19世纪上半叶，德国浪漫派的宗教哲学家施莱尔马赫（Friedrich Schleiermacher，1768—1834）从语法的解释和心理学的解释两个方面，将古典阐释学加以系统化。他认为，由于人类文明中蕴藏着具有创造性的"自我"这个绝对的精神主体，所以可以运用一些普遍适用的理解规则来阐释这个绝对精神主体的关联域。但是，由于时间距离和历史环境的影响，在阐释中，不可避免地会产生误解。尽管作者的个性心理给阐释带来了误解和麻烦，但施莱尔马赫提示：通过暂时忘记作者，根据某种文化上共通的语言特性来分析作者的语言和意义；忘记语言的共通性和中介性，通过读者与作者的"心同此理"，用直观方法从总体上把握作者的含义。因此，通过理解上的普遍原则和阐释上的个体的创造性，我们能够把握文化精神中的绝对"自我"。

在古典阐释学理论向现代阐释学理论的转化过程中，施莱尔马赫直接开启了狄尔泰（Wilhelm Dilthey，1833—1911）的思想。狄尔泰将研究历史文本的阐释学上升为研究精神科学的哲学方法论，一方面把阐释学纳入他的生命哲学中，并直接成为其人文科学的方法论；另一方面又进一步把阐释学融入历史哲学，使阐释学既可以探讨历史现实本身，又可以重新阐释历史文化的发展脉络。狄尔泰从具体的历史文献、作品文本出发，通过"体验"和"理解"，使阐释者像理解自己一样，沟通原初作品文本所表征的精神世界和理解者个体的精神世界。这样，精神科学的历史像绵延的生命一样，作为人类生命符号形式的文本中所记载的伟大生活由此薪火相传、代代相续。

海德格尔和伽达默尔运用胡塞尔现象学的哲学方法，实现了方法论的阐释学向本体论的阐释学转向。他们的现象学阐释学构成了20世纪60年代接受美学的主要哲学基础。意识的意向性、此在的理解、文本的对话等概念提升了理解者的重要地位，从而为接受美学突破西方文学理论的传统体系、消解长期统治文

学批评的作者中心论和文本中心论创造了条件，同时也使文学理论的“革命者”不无偏激地踏上一条新的读者中心论的批评之路。

发轫于20世纪60年代的接受美学，在德国的“康斯坦茨学派”那里作了一次最为耀眼、明星荟萃的集体表演。其中，汉斯·罗伯特·尧斯和沃尔夫冈·伊瑟尔号称接受美学的“双子星座”，两人的成就交相辉映。

1967年，尧斯以《研究文学史的意图是什么、为什么?》为题发表教授就职演讲，对德国乃至西方的“文学史困境”发起了挑战，成功地实现了文学理论范式的转型。若干年后，尧斯推出三卷本的《审美经验与文学解释学》，再一次回到了审美经验这个美学实践问题上来。相对于尧斯宏观的审美理论研究，伊瑟尔微观的文本阅读反应研究更多地认同波兰现象学文论家英加登的理论。这两位当年最佳的“接受美学伙伴”在理论建构方面心气相通。发展到后期接受美学，两人都感到先前反作者中心论和反作品中心论的理论行动不无矫枉过正之处，大有可能陷入读者中心论的“泥淖”，于是尧斯转向了包括创作、感受和净化的审美经验理论研究，伊瑟尔转向了文学阅读的人类学研究。

二、理论概述

1．阅读的意向性

伊瑟尔深受英加登的现象学美学观影响，在此基础上建立了他的审美反应理论的基本架构。我们先简单地介绍一下胡塞尔的意向性理论。

胡塞尔认为，自笛卡儿以来，西方的认识论陷入了深重的危机，其表征是唯心主义和经验主义所造成的主客体二元分裂的困境。胡塞尔的解决方法是，应该把意识理解为一个统一的意向性活动。意向性“表现了意识的基本性质”①，是一种意识投射的动作。当我们采取现象学态度直观事物时，也即是建立了意向性关系，在认识中，思维对象在这种意向中构造着自身，同时也构造了认识行为。意向的构造活动是一种指向意义的活动，这种意义的被给予性也就是“事物显现的方式”。

英加登把文学艺术作品看做是作者意识创造的意向客体、同时又具有文本特性的客观实在。由于作品的语言既能为许多人所理解，又可以被复制，因此，它成了一个“再现的客体”。这个“再现的客体”是：

① 章启群：《意义的本体论》，上海：上海译文出版社2002年版，第13页。

> 每部艺术作品……自身包含具有显著特征的空白，即各种未定之域，它是纲要性图式性的创作，而且它的所有决定因素、成分或质素并不都已实现，其中有些只是潜在的。所以，一部艺术作品就需要一个外在于它的动因，这就是一位观赏者。为了使作品具体化，观赏者通过他在鉴赏时合作的创造活动，促使自己去"解释"作品，或者像我宁愿选择的表述，即按其有效的特性去"重建"作品……艺术作品是艺术家有目的活动的产品；作品的"具体化"不仅是观赏者进行的"重建活动"，也是作品本身的完成和潜在要素的实现。所以，从某种角度来看，作品是艺术家和观赏者的共同的产品。①

这个"再现的客体"凝聚了作者全部生活的想像世界，向读者发出阅读的"召唤"。读者以"恰当的具体化"填充文本框架中的未定性和空白点，在想像中投射作品世界，恢复作品的表达意向，使再现客体获得一种整体意义。伊瑟尔借用英加登的理论，把文学的意义视为文本和读者相互作用的产物，是"被读者经验的结果"，而不是"被解说的对象"。作者完成的文本仍处于一种潜在状态中，尚待意义的生成；"图式化的文本召唤结构"有待读者的阅读予以现实化和具体化。

2. 理解和阐释

理解问题在施莱尔马赫那里萌发了现代性的生机，在狄尔泰那里成了区分精神科学和自然科学的哲学方法论。狄尔泰认为，阐释学的任务就是从历史文献、作品本身中复原它们所表征的原初世界，并如同原作者或历史的当事人自己一样来理解它们，甚至要比作者本人理解自己还要好地去理解这个作者。因此，理解在本质上是一种自我转换或一种以己度人的想像投射。实现阐释学这一目的的唯一手段，就是"体验"。通过体验来消除历史时空的距离，通过读者的"生命体验"进入作者"生命"的意向世界，达成水乳交融般理解上的沟通状态。

海德格尔的哲学在对存在问题的追问和阐释学回答中，展示了理解问题的清新内容。他的理解核心不在于"存在如何理解"，而是"理解如何存在"。谈论理解必须是谈论作为"此在"的人的理解。然而，人的"此在"又是对存在的领悟得以规定的，因此，作为"此在"的存在方式本身的理解，就是把自己的可能性投向世界，意即"筹划自己"。海德格尔在"此在"——世界的生存结构中来分析"此在"的本质——"存在"在世界之中。② 世界作为实际生活的可能性和整体

① 转引自金元浦：《接受反应文论》，济南：山东教育出版社1998年版，第101页。
② 见章启群：《意义的本体论》，上海：上海译文出版社2002年版，第35页。

性，通过“此在”的理解而敞开，世界根本上属于“此在”的世界。

任何“此在”的理解都逃避不了时间的“魔咒”，“此在”对“存在”的领悟在时间的形态中展开。“此在”生存性的时间境域表现为当前的境域与将来和曾在状态的境域。三个时间境域在“此在的言谈”和“怕”、“畏”的生存情境中同时实现。这就造成了时间境域的绽出机制，使“存在”“在一个世界中”，绽放出一个最本己的整体意义。伽达默尔循着海德格尔“存在”的时间境域，进入了时间的历史性研究。当我们面对历史时，最富有历史感的是我们的传统，而人与历史遭遇的方式是理解者与作为传统遗产的文本的对话。

当我们把“此在”对“存在”的领悟理解为存在者造就自身的建构活动时，我们进入了一种生存论的解释。但是，它又是如何显示出来的呢？“现身在世的可理解状态道出自身为言谈。可理解的状态的含义整体达乎言辞。”[①]对存在的言说就是最本真的言说，是一种“澄明的投射”。语言凭借给存在物的首次命名，第一次将存在物带入语词和显现。这一命名指明了存在物源于存在并达其存在。语言的第一次命名即是诗，诗是语言的本质。语言召唤我们，把我们指向事物的本质，人在语言的澄明之光中与存在会面。因此，严格地说，是语言在说。人只有在倾听语言的呼唤并回答语言的呼唤时，他才在言说。海德格尔说“语言是存在的家”，伽达默尔接着说“能被理解的存在是语言”。[②] 语言给予人以一种对世界特有的态度的世界观。[③] 人永远是以语言的方式拥有世界，世界也必须通过语言向我们呈现出来。

三 操作方法

1. 阐释循环（Hermeneutical Circle）

最早提出阐释学中“阐释循环”问题的是狄尔泰。狄尔泰以生命的体验和表达，使个体心理超出自己进入人类的历史大潮。但是，我们生来就是历史之人，我们如何能够跳出历史而认识历史呢？如果我们在理解和解释时带有自身局限和经验色彩，那么，这种解释怎么可以说是揭示过去艺术家的生活？狄尔泰的历史和艺术的阐释难题陷入了“阐释循环”的困境。

“阐释循环”这个问题大致包含三方面内容：(1)人的现实有限存在与认识

---

① 转引自章启群：《意义的本体论》，上海：上海译文出版社 2002 年版，第 50 页。

② 见章启群：《意义的本体论》，上海：上海译文出版社 2002 年版，第 81 页。

③ 见章启群：《意义的本体论》，上海：上海译文出版社 2002 年版，第 82 页。

历史的关系;(2)传统的整体与部分的关系;(3)解释活动中理解与经验的关系。那么,狄尔泰是如何解决这个问题的?解决第一个问题的关键在于理解历史的人和创作历史的人同样是人。我们之所以能理解,是因为历史与个体在根本上具有同质性和互通性。整体的意义是由几个部分的意义构成的。已知的部分东西必须同未知的背景联系起来,在整体这个大背景关系中给予已知(部分)的东西以意义。两者之间是一个互动的过程。解释者看到的东西,都是他的经验准备让他看到的东西,解释者总是根据自身经验来理解和体验作品的。因此,解释者与其说是在理解文本,不如说在体验自身。因此,在"阐释循环"的框架中所进行的理解,本身"总是相对的,永远不可能完成"。

对此,海德格尔的反驳是:"在这循环中隐藏着一种最基本的认识的肯定的可能性。""决定性的东西不是摆脱这一循环而是以正确的方式进入这一循环。"[①]伽达默尔认为,海德格尔"不仅宣布了加诸理解实践的条件,它们也描述了当解释要理解适合'事物本身'时它进行的那种方式。理解蕴含的循环的肯定的本体论意义第一次得到明确的肯定"[②]:

> 这种循环在本质上就不是形式的,它既不是主观的,又不是客观的,而是把理解活动描述为传统的运动和解释者的运动的一种内在相互作用。支配我们对某个文本理解的那种意义预期,并不是一种主观性的活动,而是来自那种把我们与传统联系在一起的共同性的作用。但这种作用包含在我们与传统的关系中,包含在持续的教化过程中。传统并不只是我们来自其中的前提条件,传统也是我们自己生产出来的东西。由于我们理解、参与传统的进程中,因此我们自己更深地决定传统的进程。所以,理解的循环一般不是一种"方法论的"循环,而是描述了一种理解中的本体论的结构要素。[③]

因此,文本本身的意义只有通过理解的循环,预设一个使我们能理解的前结构的循环才能把握。针对伽达默尔把"阐释循环"的本体论奠基于传统与理解交互运动上,有回归古典主义的倾向,尧斯认为,"诠释的循环,而非完成的有机循环"[④],它应该和具体的社会历史经验联系起来,反映的是一种"当代的现实兴趣"。

---

① 章启群:《意义的本体论》,上海:上海译文出版社 2002 年版,第 93 页。

② 转引自张汝伦:《意义的探究》,沈阳:辽宁人民出版社 1986 年版,第 185 页。

③ 转引自章启群:《意义的本体论》,上海:上海译文出版社 2002 年版,第 94 页。

④ [德]尧斯:《走向接受美学》,[德]尧斯、[美]R. G. 霍拉勃:《接受美学与接受理论》,周宁等译,沈阳:辽宁人民出版社 1987 年版,第 118 页。

2. 期待视野

期待视野是尧斯理论中最为重要的方法论。尧斯师承海德格尔和伽达默尔，从他们的"前理解"、"先在结构"和"合法偏见"中发展出"阅读期待视野"；伊瑟尔则发展出文本阅读实践中"移动的视点"。期待视野表明了人与历史所发生的直接联系。期待视野主要指接受主体或主体间在阅读文本之前所具有的先在的理解结构或心理图式，在阅读文本时，它由文本激活，具有一种文本心理指向并和文本交互作用的心理势能和意义期待结构。

考察期待视野对阅读发生作用的情况，尧斯依据的是一种理想状态：

> 因为只有通过读者的传递过程，作品才进入一种连续性变化的经验视野。在阅读过程中，永远不停地发生着从简单接受到批评性的理解，从被动接受到主动接受，从认识的审美标准到超越以往的新的生产的转换。文学的历史性及其传达特点预先假定了一种对话并随之假定在作品、读者和新作品间的过程性联系，以便从信息与接受者、疑问和回答、问题和解决之间的相互关系出发设想新的作品。①

"接受美学的视点"在"连续性变化的经验视野"中移动，造成了"被动接受与积极理解、标准经验的形成和新的生产之间进行调节"的现象。这既是文学接受活动的历史性现象，又是"设想新作品"的审美经验的生产。

审美价值在接受过程中反复得到证实，尧斯认为这是由人们既定的期待视野与文学新作品之间存在着一个审美距离所决定的。"期待视野与作品间的距离，熟悉的先在审美经验与新作品的接受所需求的'视野的变化'之间的距离，决定着文学作品的艺术特性。"②审美经验和新作品之间的接受距离首先是由"传统或以前掌握的作品"所构成的期待视野来调节的，即这种特殊的阅读态度经过一种或多种类型的调节，"并消解在新作品中"。但仅止于此，个别文本与构成类型的文本系列之间的关系有可能表现为同化，不一定表现为更新视野的过程。类型必须被理解为一种"游戏规则"，或者康德所提出审美判断意义上的概念。类型是一种趣味判断，它既是"例证又是范型"：

① ［德］尧斯：《走向接受美学》，［德］尧斯、［美］R. G. 霍拉勃：《接受美学与接受理论》，周宁等译，沈阳：辽宁人民出版社 1987 年版，第 24 页。

② ［德］尧斯：《走向接受美学》，［德］尧斯、［美］R. G. 霍拉勃：《接受美学与接受理论》，周宁等译，沈阳：辽宁人民出版社 1987 年版，第 31 页。

> 新本文唤起读者(听众)在其他本文中熟悉的期待视野和"游戏规则",从而改变、扩展、矫正,而且也变换、跨越或简单重复这些期待视野和"游戏规则"。变异、扩展和矫正确定了类型结构的范围,一方面是打破惯例,另一方面则是惯例的再生产,从而划定了其自身的界限。①

尧斯有关期待视野的理论阐述思路是:从类型逐渐放大于生活期待视野。"在作者与社会之间,读者的期待与文学事件之间的相互作用中,类型的内在过程是以历史或现实生活世界为条件的。"②在具体的文本批评实践中,尧斯把阅读视野的嬗变分为三个层级:(1) 审美感觉的理解视野(初级阅读的诠释重建);(2) 意义的反思性视野(二级阅读中的阐释活动);(3) 历史阅读或历史视野(历史理解与审美判断)。

四、批评特色

1. 视域融合和效果历史

西谚云:一千个读者有一千个哈姆雷特。这既反映了理解的同一性,也揭示了理解的差异性。历史间距造成了主观成见和误解。问题是:我们抛弃本身存在的成见、摆脱传统而返回原义呢,还是正确评价和适应这一历史性现实呢?由于历史性是人类存在的基本事实,无论是理解还是文本,都内在地嵌于历史之中,因此,人们的历史特殊性和局限性是无法消除的,人的理解也是无法达到完美和永恒的。尽管我们无法摆脱理解的历史性即合法的偏见,但是,人的"历史意识""又把彼此相区别的东西结合起来",达到主客观的交融和统一。伽达默尔既反对"科学客观主义"的理解,也反对历史的主观主义的态度,认为"理解其实总是这样一些视域的融合过程,而这些视域总是被我们误认为是独自存在的"③。

偏见构成了理解者的特殊视域,而文本总是含有作者原初的视域与读者现

---

① [德]尧斯:《走向接受美学》,[德]尧斯、[美]R.G.霍拉勃:《接受美学与接受理论》,周宁等译,沈阳:辽宁人民出版社 1987 年版,第 112 页。

② [德]尧斯:《走向接受美学》,[德]尧斯、[美]R.G.霍拉勃:《接受美学与接受理论》,周宁等译,沈阳:辽宁人民出版社 1987 年版,第114 页。

③ 转引自章启群:《意义的本体论》,上海:上海译文出版社 2002 年版,第 91 页。

今的视域,它们之间必然存在着各种差距,这种历史的差距是任何读者都无法消除的。但是历史的差距不是我们对文本采用犬儒主义态度的理由。我们要追问的是,什么样的理解会造成两种视域的交融,即“视域融合”。伽达默尔为我们提出了“解释学相遇”的问题。我们和文本的往复运动,依靠的是一种“问答对话逻辑”。我们真正进入文本或传统的标志是,文本面向我们说话,面向我们敞开问题。应答文本提出的问题,我们自己必须首先开始提问,即在我们的视域内重新构造文本提出的问题。这个重新构造的问题,既包括过去的历史概念,也包括我们对它的领悟。于是,两种视域开始交融了。问题的回答过程,也就是视域融合的过程。这种视域的融合会产生新的视域,它给新的经验和新的理解提供了可能性。理解活动总是被设定为新旧视域融合的过程,活生生的价值在这里汇聚,文本的意义在融合的瞬间被创造性地揭示出来。于是,文本意义和理解者的理解一起处于不断的生成过程中。在意义和价值生成的地平线上,每一次理解都是向更高的层面跃升,都是向更广阔的腹地拓进。

视域融合出现时,文本的意义和理解者一起进入不断的生成运动过程,“效果历史”便形成了。效果历史意味着:

> 真正的历史对象根本就不是对象,而是自己和他者的统一体,或一种关系,在这种关系中,同时存在着历史的实在以及历史理解的实在。一种恰当的诠释学必须在理解本身中显示出历史的效果性。因此我就把所需要的这样一种历史称为“效果历史”。理解在本质上乃是一种效果历史的关系。①

理解过程中所产生的真正视域,超出现在的界限而包容着我们自我意识的历史深度。一方面,文本和现实形成紧张关系,我们应该把时空距离看成是促进理解的一种积极创造的可能性。另一方面,“效果历史”时时提醒我们的阐释学处境:“对这种处境的阐释——进行效果历史的反思——是不可能完成的。”“所谓历史地存在,就意味着自我认识永远不能完成。”②因此,理解在本质上只能是一种“效果历史”的关系。

“效果历史”这个观念为阅读文本开辟了广阔的天地。伽达默尔指出,在对历史真理的追求中,我们不仅应具有历史真理的意识,而且还应具有阐释学的意识。

2. 从作品到文本

---

① 转引自章启群:《意义的本体论》,上海:上海译文出版社2002年版,第100页。

② 转引自章启群:《意义的本体论》,上海:上海译文出版社2002年版,第99页。

从解释学文论到接受美学文论，中间有一个细微的易遭人忽视的变化，那就是，从“作品”到“文本”的变化。两者的变化揭示了本体论向功能观思维的接近。现在我们先看看阐释学的“作品观”。

作品和读者的对话、交流过程的产生必须有两个哲学上的准备：胡塞尔的主体间性理论使作品成为间主体，为作品和读者的对话奠定了前提；阐释学循环为跨越读者和作者创作的文本之间的时空距离、为这种对话提供了源源不断的动力。

如前文所述，现象学文论的作品带有作者原初意向等强烈的主体特征，作品缺乏历史维度的开放性使其作茧自缚于封闭性的空间。伽达默尔已使这种情形大为改观，理解的历史性已经打开了文本的历史之路。理解就是一个对话事件，对话使问题得以揭示敞开，使新的理解成为可能。理解之所以使文本说话，全在于我们和文本交往时问答的对话逻辑：

> 只要文本保持缄默，对文本的理解就不会开始。然而一个文本可以开始说话……它总是向对它询问的人给出新的答案，并向回答它问题的人提出新的问题。理解一个文本就是使自己在某种对话中理解自己。①

对话不是主观的，也不是客观的，它是主客观交融的产物。只有在主客观的具有游戏性质的平等交换的谈话活动中，语言才具有它的揭示功能。伽达默尔所赞美的以语言为基础的对话观是一种美好的理想，它能否避免一种理性主义的“内心独白”呢？伽达默尔认为，这一点要放在理解的语境里继续考察。在这个过程中，作品是作为一个“历史事件”而成为文本的。

不同于传统的作者中心论将文本等同于作者的化身，也不同于文本中心论将文本视为一个客观的本体，尧斯、伊瑟尔的接受美学将文本视为一个事件，文本在接受运动中逐渐展开自身，具有不可跨越的过程性。伊瑟尔从文本阅读活动的微观视角作了很好的描述。只有从文本的事件功能观出发，我们才会把文本—读者作为一个整体的视角，从而动态性地检视文学的全过程，关注文本的效应。在效应研究看来，文本应当被视做一个复杂的自我实现的过程。从功能观来看，文本的自我实现和现实世界有着紧密的关系和相互作用。文学文本不仅通过对现实的选择干预现实，而且通过其重新组合的方式创造着新的现实。尧斯则从文学史的角度说明，从作品接受史到文学事件史，文学事件同样表现为这样一个过程：

---

① 转引自章启群：《意义的本体论》，上海：上海译文出版社 2002 年版，第 92 页。

> 接受的审美理论不仅让人们构想一部文学作品在其历史的理解中呈现出来的意义和形式，而且要求人们将个别作品置于所在的“文学系列”中，从文学经验的语境上去认识历史地位和意义。①

对于文学作品应当转化为作为接受事件的文本，尧斯有一段非常形象的譬喻：

> 一部文学作品……它不是一尊纪念碑，形而上学地展示其超时代的本质。它更多地像一部管弦乐谱，在其演奏中不断获得读者新的反响，使本文从词的物质形态中解放出来，成为一种当代的存在。②

文本成为事件，必须在充分的历史具体化中才能展示自身。在具体文本和文学类型的交互作用中，文本的审美对象唤起我们当下的情感态度，我们通过问题和回答的逻辑使对象化的文本具体化、现实化；通过文学类型“游戏规则”的典范作用，接受阐释具有了类似于构成传统的聚合力，以问题与回答的对话结构来调节过去和现在，在绵延不绝的接受史中，实现艺术永恒对抗时间的飘逝。在具体文本和期待视野交互作用中，它把“文本说什么”的问题转变为“文本对我说什么，我对文本说什么”的问题。③ 尧斯具体揭示了文本在阅读视野中逐步向深层的意义和价值拓进，呈现出意义和价值的“地平线无穷后退”的景观：从审美感觉的理解视野、意义的反思性视野到历史的阅读或历史的视野。然而，接受诠释的三级视野建立在这种理论上：“我们把诠释过程看做由理解、阐释和应用三个瞬间过程组成的统一体。”④这个诠释的统一体使文本阐释的三个阶段相互包容、相互转换。

---

① ［德］尧斯：《走向接受美学》，［德］尧斯、［美］R. G. 霍拉勃：《接受美学与接受理论》，周宁等译，沈阳：辽宁人民出版社 1987 年版，第 40 页。

② ［德］尧斯：《走向接受美学》，［德］尧斯、［美］R. G. 霍拉勃：《接受美学与接受理论》，周宁等译，沈阳：辽宁人民出版社 1987 年版，第 26 页。

③ ［德］尧斯：《走向接受美学》，见［德］尧斯、［美］R. G. 霍拉勃：《接受美学与接受理论》，周宁等译，沈阳：辽宁人民出版社 1987 年版，第 184 页。

④ ［德］尧斯：《走向接受美学》，［德］尧斯、［美］R. G. 霍拉勃：《接受美学与接受理论》，周宁等译，沈阳：辽宁人民出版社 1987 年版，第 176 页。

个案分析

1. 伽达默尔的艺术阐释学

艺术是"一种经历的方式,我们就是通过这些经历方式而直接参与对自己的具体存在的理解"①。艺术作品总是向人们传达自己。艺术作品言说自己,它向我们表达的是今天的思想,是我们当下生活世界的内容。

艺术作品的语言是本真的语言,它包容着世界的经验,对每个特定的当下和未来的开放有所准备。与艺术语言的接触,就是与某种未完成事物进程的接触。我们凭借语言进入艺术作品的世界,这一切需要我们以"生命"来体验"生命"的体验。伽达默尔指出:

> 在艺术的体验中存在着一种意义的充实,这种意义不仅属于这个特殊的内容或对象,而且属于生命的意义整体。一个审美的体验,总是含有着对某个无限整体的经验。正由于这种体验没有与其他的体验结合,造成一个开放的经验之流,而是立刻显现了这个整体,这种体验的意义就是无限的。②

这就说明:艺术体验的同时性和当下性与它自身的独特存在有着密切的关系。

伽达默尔把他的美学称为"艺术本体论"。同时,他从人类学角度阐明了艺术作品的内在结构。他认为,艺术作品的存在和游戏的表现之间存在着人类学意义上的对应关系。游戏乃是人类生命存在的自我表现,它的特殊之处在于把理性带入其中。游戏表现了一种理性才有的秩序感,巧妙地越过自身设立的目的而回归自身,与有目的和功利的世界对立起来。游戏的真正主体不是游戏者,而是游戏本身。游戏把游戏者引入游戏的活动中,让游戏者充满了游戏的精神。在游戏中,游戏者自发而自由的游戏是一种"为观赏者"而表演的自我表现。游戏者为观赏者的表演即是一种戏剧。游戏活动构成了戏

① [德]伽达默尔:《自我介绍》,湖北大学哲学研究所《德国哲学》编委会编:《德国哲学论文集》(第13辑),北京:北京大学出版社1993年版,第201页。

② 转引自章启群:《意义的本体论》,上海:上海译文出版社2002年版,第119页。

剧，只不过这个戏剧的游戏者和观赏者的区别消失在游戏整体中，游戏的自我表现因而获得了整体的意义。"游戏者和观赏者共同具有这样一种要求，即以游戏的意义内容去意指游戏本身。"①因此，游戏和艺术作品异形同构。游戏中游戏者和观赏者的无过渡、无中介的同一具有了作品的特质。作品作为中介物扬弃了自身。当我们面对作品时，我们"游戏般"地绕过作品回归我们自身。在阅读的游戏中，我们现时建构了作品的整体意义。艺术作品在其表现中既产生了它自身结构的同一性，又赢得了一种特殊的时间，即赢得了完全的当下存在。

什么是艺术作品的时间呢？伽达默尔从节日庆典活动中看到了这种非常奇妙的时间结构。节日时间是一种庆祝的时间，我们亲历其中，我们聚在一起分享。在节日的这种时间中，每一个瞬间和片刻都是充实的、实现的了。节日的时间特点，它是沉默的，宛如我们艺术作品的时间，对它的感受"是庆祝，是现时的生成"。它是被停住了的和延搁的，是浮士德内心赞美："你真美啊！请停留一下。"节日重复到来，我们聆听到它的一种节奏。因此，节日的时间体验与艺术作品欣赏的时间体验，是相通的。

当我们吟味艺术作品时，我们一方面游戏般地自行以理性秩序涉入作品，同时又重新恢复这种永恒秩序（艺术作品对于我们来说，既遮蔽又解蔽，既澄明又隐匿）。艺术作品向我们召唤，召唤我们意指作品本身。但这种意指作用仅具有指示功能，它需要我们用想像去"补全"它。伽达默尔认为象征具有这样的功能。古老的象征的含义是，信物和信物的相契"补全为整体的希望，或者说，为了补全整体而被寻找的始终是作为它的生命片断的另一部分"②。象征的"补全作用"相当于作品的构成物作用。"象征并不单纯是指示出一种意义，而是使意义出现，它本身就体现着意义。"③当我们和作品游戏时，我们以节日般的现时时间拥有了作品的存在，我们即在节奏般重现的时光中拥有我们自己。拥有自己的存在，就是建构自身存在的意义。意义永驻于象征本身。

2. 伊瑟尔的叙事阅读理论

伊瑟尔偏重于叙事类型的文本功能范式研究。在伊瑟尔看来，文学的阅读活动既是通过文本所暗示的信息，发挥惯例和常规性条件的作用，又是置疑惯例的有效性：

---

① 转引自章启群：《意义的本体论》，上海：上海译文出版社2002年版，第125页。

② ［德］伽达默尔：《美的现实性》，张志扬等译，北京：三联书店1991年版，第52页。

③ ［德］伽达默尔：《美的现实性》，张志扬等译，北京：三联书店1991年版，第56页。

> 文学语言与非表达活动的方式相似，只是功能不同。正如我们所见，语言活动的成功，有赖于通过惯例、程式和坦诚性得以解决的未定性。惯例等构成言语活动，纳入了活动语境的参照框架。文学文本也需要解决未定性，只是小说从概念上讲并不具备这种参照框架。相反，读者必须靠自己去发现文本潜在的密码，这就是发现意义、发现过程本身就是一种语言活动，它构成意义，使读者得以与文本交流。[①]

伊瑟尔将这些常规惯例称做文本的“保留剧目”。它包括：早期的作品、社会和历史规范及文本产生的整个文化背景，等等。这些成分共同组成了读者的阅读参照系统。“它重构众所熟知的图式，形成交流的背景，并提供一个普遍的框架，使信息或本文的意义得到组织化。”[②]“保留剧目”仅说明了接受程序的组织内容，还缺乏组织其显现的形式和结构。伊瑟尔称这一功能为“策略”，它使“保留剧目”在读者的理解活动中运作起来。策略的发挥作用在于它的功能单位：一组为突前和背景；一组为主题和视野。两组功能单位服务于“陌生化”的基本功能。

由于策略的基本作用来自于“保留剧目”对社会规范与文化惯例的选择，这不可避免造成某些因素在某一时刻凸现兀立，而其他因素则退入一般的背景联系之中。那么，选择的原则就为各种形式的文本阅读、理解和经验提供了基本条件，同时，突前—背景的互动关系使文本产生出一种审美的张力。读者在某一刻的全部的观察构成了主题和视野，它们是用来描述文本内在视点的建构方式，同样也创造了一个调节感觉的机制。

文本的功能单位的实施有赖于读者在阅读中对自身形象的构筑。读者阅读的目光是一种“游移的视点”，它是阅读过程中“延伸的期待和记忆的变形”。伊瑟尔认为叙事文本一般具有叙述者视点、人物视点（主要人物及次要人物视点）、情节视点和虚构读者专设视点等四种。各视点通过句子得到显示。文本的各个视点不断游移转换，每一个转换都显示了一个清晰而连续的阅读瞬间，读者在阅读中展开对各个视点的复合。这种游移视点的心理综合被称为是一种“一致性的构筑”，类似于格式塔的作用。读者在阅读活动中“投射”格式塔，形成预期的或已实现的解释框架，在文本符号之间构筑先在的联结关系。这样，读

① ［德］沃尔夫冈·伊瑟尔：《阅读活动》，金元浦等译，北京：中国社会科学出版社 1991 年版，第73页。

② ［德］沃尔夫冈·伊瑟尔：《阅读活动》，金元浦等译，北京：中国社会科学出版社 1991 年版，第98页。

者一方面依据文本的图式，通过想像来建构审美对象；另一方面，读者出于自己的选择策略和独特的想像，将文本的意义吸收为自身的存在，同时建构自己的阅读形象。

于是，伊瑟尔从魏纳·布思《小说修辞学》中借鉴了"隐含读者"的概念。"隐含读者"是一种文本结构，它期待着接受者的出现。"隐含读者"预先建构了每一位接受者的角色，因此它设置了一种召唤机制，促使读者去把握文本。尤其是，伊瑟尔提出了在发挥作用的文本阅读中有双重读者形象：作为文本建构的读者角色和作为建构功能的读者角色。两种读者角色是共同激发并促使阅读发生的动因。由于"隐含读者"暗含了人类感知活动的基本原则，因而真实读者必须接受双重读者形象所产生的张力的制约。

"隐含读者"不仅是读者阅读中自我具体化的产物，而且还是从一个年代向另一个年代不断演变的过程。伊瑟尔从"发现"这个中心观点出发，表明了这个带有年代累积特征的"隐含读者"，从而在一定程度上弥补了他的微观阅读理论的局限。读者的阅读以否定作为出发点来把握文本的意义。首先读者接受到的是完全不同于现实世界的文本的艺术世界，接着发现现时社会规范的缺陷以及读者自身备受束缚的社会生活的缺陷。在阅读中，进行否定的同时，也有正面的审美发现，即发现一种审美愉悦的形式，它向读者提供了两种不同的可能性：(1)使读者感到自由——脱开自己身心所系的环境，逃离现实的社会生活而获取一种心灵自由；(2)积极地培养和陶冶自身的审美能力——审美情感和审美认识的能力。通过这一"发现"，"隐含读者"的个体特质与不同历史阶段的审美能力和社会生活联系起来。

3. 尧斯的审美经验论

我们应该从功能观念出发来理解审美经验，尧斯是这样认为的。虽然审美活动以自身为目标，但是审美经验与社会现实之间存在着不可弥补的距离，这个距离促使审美活动达到审美反思的层面。审美既具有同一性，又具有否定性。审美经验的同一性表现在它的交流作用上。借助审美形式的法则，艺术代表某种社会真理。它对社会真理的描绘不是某种模仿，而是幸福的许诺。通过与审美主人公的认同，审美经验对社会规范的形成、巩固、升华、嬗变起着非同一般的作用。审美的否定性表现在审美距离上，艺术作品中的否定力量改变了人和世界的既定关系，测度出实践与幸福之间的鸿沟。同时，审美距离和交流性认同又在净化的经验中得到和解，所以在人们接受、理解、阐释及评价的活动中，审美对象的本体论已经转向了审美经验的实践问题。

尧斯重新把既古老又时新的审美快感引进了他审美经验的阐释框架中。审美快感是初级的审美经验，作为一种把握世界和自我确证的方式，它区别于情欲快感；作为一种经验，它能够把人从工作实践和日常世界的自然需求中解脱出

来,从而具有一种认知功能和社会功能。"审美享受总是出现于享受他物中的自我享受这一辩证关系中。"①这个定义规定了审美理解和审美享受的基本统一性。审美快感作为审美经验的基础,它和审美经验的三个范畴纠缠在一起。而作为审美经验的三个基本范畴,"创作"、"感受"和"净化"是一个不同层次的结构,是一个多种功能的结合体。

第一个范畴"创作"指的是审美经验的创造方面。人们能够从自身创造力的发挥中得到愉悦。按亚里士多德的说法,创作从属于生产性的实践活动,但是,这种创作禀有一种日趋完善的能力。到了奥古斯丁那里,这种能力是上帝的特权。文艺复兴以降,它又被认为是自主自律的艺术活动的独有特征。尧斯强调近代以来审美创造的历史性转折,特别是20世纪先锋派艺术对传统的创作概念提出了挑战。审美必须摆脱中世纪遗留下来的沉思的被动性,"创作意味着接受者成为作品的共同创造者的过程"②。

"感受"是尧斯三位一体的审美经验的第二个范畴,它强调审美活动的接受方面,可以定义为审美感觉。尧斯复活了亚里士多德关于认知性视觉的审美愉快的含义。这种感受在不同的历史时期表现为不同的内涵和特征,比如荷马式的感受、中世纪的感受和现代式的感受等。这仿佛是一个审美感受史的发生历程。一部特定的文本作为一个审美客体要求有一种特殊的知觉。当我们通过分析其审美结构来重建审美知觉时,"当一个描述出来的世界在他性中展现自身时"③,我们总是运用感受来调节自己的和异己的知觉类型。据此,尧斯分析了感受史从哲学到美学功能转变中的诸种"事件":基督教寓言体所要求的审美知觉;把自然作为浪漫主义"内在"风景;回忆作为一种审美能力和历史学家回忆的区别……最后,他发现了美的现代概念——那种从不复归的瞬间美,从而以解释学的方法揭示了审美感官演变的内在理路,同时,也为大众文艺和玄奥的先锋派艺术之间的鸿沟重新架起了一座阐释学的桥梁。

审美经验的第三个范畴是"净化"。净化、认同和交流之间存在密切的关系。首先,人们的审美态度是朝着人们的认同要求开放的,而净化的快感则是在观众和主人公的认同中释放出来的。交流的观念需要从审美经验的解放过程中追寻。"净化包含着认同的要求和行为的模式,它是一个交流的框架。其中,被情感所激起而获得解放的想像力就在这里开展活动。"④尧斯认为,净化经验中包含着一个基本矛盾,虽然净化的审美经验能够打破对现实世界的掌握,但是,

① [德]尧斯:《审美经验与文学解释学》,顾建光等译,上海:上海译文出版社1997年版,第44页。
② [德]尧斯:《审美经验与文学解释学》,顾建光等译,上海:上海译文出版社1997年版,第82页。
③ [德]尧斯:《审美经验与文学解释学》,顾建光等译,上海:上海译文出版社1997年版,第94页。
④ [德]尧斯:《审美经验与文学解释学》,顾建光等译,上海:上海译文出版社1997年版,第144页。

这时它要么吸引观众对典型的道德行为进行自由的认同，要么让观众保持纯粹的好奇状态。这种矛盾似乎是要付出代价的。但是，使人解放的净化活动是通过虚构想像的中介渠道获得的。借助于康德有关"典范"的审美功用，尧斯为解决审美认同和道德认同之间的鸿沟提示了一条进路："就典范而言，审美经验的根本矛盾总是表现在它本身包含两种'模仿'的可能性：一是通过典范来自由地学习理解；一是机械地、不自由地去遵循某条规则。"①审美和伦理熔铸而成的典范，突破了"规则与事例"的框架，适用于"不确定的东西"，具有能动的特点，每一次新的具体化都将丰富它的含义，拓展它的界限。在审美判断和道德实践交流的领域，典范用生动的道德情感克服了审美判断形式化而无实质内容的必然性意义，重新创造了开放的、规范的，按美学来建立伦理学的模式。

六、学生范文

阅读视野嬗变中的《影的告别》

以尧斯为代表的接受理论家、批评家，把读者的阅读体验作为关注的焦点。在阅读过程中，审美感觉把诗歌的结构特征内化为读者对文本的经验，这是通过把审美对象的生成结构的描述转化为诗歌文本的接受分析而实现的。"读者在不断发展着的审美感觉的视野中所接受的一切，能够作为阐释的反思视野而清晰地表达出来。"②从初级视野进入二级视野，我们不仅要关注过去年代的文本和它的基本语境的关系，而且也要对当代形势下文本可能具有的意义的阐释采取一种开放的姿态。由审美感知指引的阅读是审美经验自我证实的过程，它为二级阐释性阅读提供了既定视野，同时展开了具体化的可能空间。从对文本形式的感知走向意义接受，读者通过重新阅读，反复建立仍未完成的意义。所建立意义的整体只能从某个视角并且只能通过这个视角的选择才能建立。因此，视角的问题使历史视野的问题应运而生。第三级阅读近乎历史—哲学解释学，它"涉及从作品的时间和生成前提上对一部作品的阐释"。读者通过文学与过去的交流，来衡量、拓展个人的经验视野。因此，在历史视野中阅读文本意味着对阅读个体视野的一次更新。

---

① [德]尧斯：《审美经验与文学解释学》，顾建光等译，上海：上海译文出版社 1997 年版，第 167 页。

② [德]尧斯：《审美经验与文学解释学》，顾建光等译，上海：上海译文出版社 1997 年版，第 180 页。

根据初级审美阐释和二级反思性阐释，我们由此确立历史的阐释。历史的眼光要求我们对研究对象进行历史的探讨。重建《影的告别》的历史语境，恢复《野草》散文集的历史研究，这不是本文所能承担的任务。这里只是择取历史上的一些研究观点，作为文本阐释的补充说明。而中心落在，"通过对过去与现在的理解视野的明确的区分，认识到作品的意义如何在作品与接受的相互作用中历史地展示自己，认识到指导我们阐释的根本问题，认识到本文在它那个时代还没有回答的问题"①。

《野草》的写作背景，先后经历了与胡适及现代评论派的论战，一直到女师大风潮、"三一八惨案"以及"四一二事变"。五四运动落潮后，随着知识分子的分化，鲁迅对启蒙陷入深深的怀疑，于是有了"影"的执著的彷徨。怀疑不是放弃，而是深层的思考。中间强烈地刺激鲁迅思考的思想动机正是人道主义和个人主义两种思潮以及它们之间的冲突。因此，钱理群先生把"影"和"形"之间的关系理解成个体对社会规范的反叛。但钱理群先生并没有说明：《影的告别》中反抗社会规范的个体是什么？反抗的理由又是什么？因此他对文本中前后翻转的解释要么一概忽视，要么含糊其辞。

文本中"影"的行动的奇怪逻辑与怀疑意识，已经越出一己的生死界域，与中国这个历史性世界的黑暗互相交涉。执著的彷徨意识，是现代性主体寻找自我彻底实现的一种表现：这是使自我完成其存在以及使世界得以固定的关键之所在——但是在寻找过程中，注定是无论哪里也都无法寻找到这个关键之所在。因此，鲁迅和佛经的关系引起了学者的注意：鲁迅把形成现代性主体的否定观与佛教的空观联系了起来。个体的无限性和有限性是其生存受苦、怀疑、不幸和悖论的基础。但是，佛教的空观影响中国知识分子由来已久，它如何在鲁迅而不是在别人那里转化为现代性主体的生存感觉呢？

鲁迅在彷徨中固执地唱出生之歌，而我们的解读结果却如此令人难以释怀！因此，我们只好再一次求助于接受过程中的阅读功能。文本押韵的整体效果和内在情绪的对称逆转只是对意义的证实，它是形式主义文论的终点，同时也是接受美学的起点。在反复阅读文本中，在意义具体化的过程中，一种形式主义所讲究的完整和谐的文本的"天使因素"被文本的"恶魔因素"所纠缠。影的拟人化告别，提醒我们曾被遗忘的古老的寓言的艺术功能。以寓言的名义，美学被赋予了一种失落的本质，如基督教原罪的故事。寓言式的自我确认是一种失败的努力。鲁迅丰富的想像近乎幻觉。寓言使外在现实和内在现实不断地倒置，抒情的"我"变幻莫测、意义经验的连续性无法捕捉。诗歌中内在自我的表现的无法捕捉，造成了读者

① ［德］尧斯：《审美经验与文学解释学》，顾建光等译，上海：上海译文出版社1997年版，第212页。

也无法像过去那样确定自身。现代性主体的生存感觉"创造了现代心理冲突的诗歌范式——向心理系统中自我意识的'我'的权威性发出置疑"①。

《野草》集中《我的失恋》表明了鲁迅对浪漫主义的"世界的情感故事"毫不犹豫地弃绝的态度，他追求的不是流泪的感伤，而是一种新的抽象化的知觉，甚至是恐怖的美学。"寓言的意图常常破坏生活的内聚性，不惜扭曲其外形以追求象征语境内的意义。"②影对形的贬低，是"自我毁灭"的悲壮意识驱动下的美学行动。寓言是一种行为美学，它有自毁的倾向。来自于寓言意图暗示的阅读，使我们捕捉到世界最后的"死亡的冷酷"，它可以由寓言转化为美的形象。因此，作为"影"的"我"的选择是一种寓言式行为，在自我怀疑的"分裂"中，它一头坠向黑暗的深渊。

诚如木山英雄先生所说，从《秋夜》至《影的告别》到《求乞者》，这里有一个变化的问题：鲁迅是如何把前者带有幻觉视力的强烈的生命感觉和后者的"黑夜"、"虚无"等抽象性观念关联在一起的？③ 木山先生看到了这个问题却没有解释这个问题。接受美学可以把这个问题接过来。如果从尧斯三级期待视野的接受过程来分析的话，我们大致可以说，前者作为后者的内在"风景"描写，本身就是一个象征。这个象征意味着鲁迅的一个诗学行动，即抛弃传统的童话形象，代之以透过寓言形式来塑造一个现代性主体的体验和生存感觉。

（北京师范大学文学院2002级本科生　符佳佳）

七、进一步阅读书目

1. 章启群：《意义的本体论》，上海：上海译文出版社2002年版。

2. ［德］海德格尔：《诗·语言·思》，彭富春译，北京：文化艺术出版社1991年版。

3. ［德］伽达默尔：《美的现实性》，张志扬等译，北京：三联书店1991年版。

4. 王岳川：《现象学与解释学文论》，济南：山东教育出版社1999年版。

5. 金元浦：《接受反应文论》，济南：山东教育出版社1998年版。

6. ［德］尧斯、［美］R. C. 霍拉勃：《接受美学与接受理论》，周宁等译，沈阳：辽宁人民出版社1987年版。

---

① ［德］尧斯：《审美经验与文学解释学》，顾建光等译，上海：上海译文出版社1997年版，第217页。

② ［德］尧斯：《审美经验与文学解释学》，顾建光等译，上海：上海译文出版社1997年版，第221页。

③ 见［日］木山英雄：《〈野草〉解读（节选六章）》，《鲁迅研究月刊》2004年第2期。

7. ［德］沃尔夫冈·伊瑟尔:《阅读活动》,金元浦等译,北京:中国社会科学出版社 1991 年版。

8. ［德］尧斯:《审美经验与文学解释学》,顾建光等译,上海:上海译文出版社 1997 年版。

9. 刘小枫选编:《接受美学译文集》,北京:三联书店 1989 年版。

第九章
西方马克思主义批评

西方马克思主义批评(Western Marxist Criticism),是指20世纪兴起于欧美的一种在马克思主义原理基础上借鉴其他种种思潮、从事当代文化批判的批评流派,其代表人物有卢卡契(George Lukacs,1885—1971)、恩斯特·布洛赫(Ernst Bloch,1885—1977)、葛兰西(Antonio Gramsci,1891—1937)、霍克海默(Max Horkheimer,1895—1973)、阿多诺(Theodor Adorno,1903—1969)、本雅明(Walter Benjiamin,1892—1940)、马尔库塞(Herbert Marcuse,1898—1979)、弗洛姆(Erich Fromm,1900—1980)、阿尔都塞(Louis Althusser,1918—1980)、哈贝马斯(Jurgen Habermas,1929—)、詹姆逊(Fredric Jameson,1941—)、伊格尔顿(Terry Eagleton,1945—)等。

一、发展过程

20世纪70年代末80年代初,西方马克思主义被正式介绍到中国,一时引起极大反响,对中国新时期的理论研究产生了很大影响。中国新时期的文论批评也逐渐将目光转向西方马克思主义批评。从借鉴西方马克思主义理论呼唤文学中的"人性"和"人道主义"到受西方马克思主义"现代性"理论启发探讨中国文学的"现代性",从引进法兰克福学派(the Frankfurt School)大众文化批判理论分析市场经济条件下的文学现象到采用西方马克思主义文化社会学视角建设有中国特色的文化诗学,中国新时期的文学理论越来越兼容并包、灵活多样地吸纳西方马克思主义批评精髓,努力建立既富于传统魅力又具有现代活力的理论话语。

西方马克思主义批评并不是一个严格意义上的文学理论流派,其作者

往往根据各自对马克思主义理论的理解来研究分析文学理论的基本问题。由于对马克思主义理解不同,他们的批评观点各有差异。实际上,就是对于西方马克思主义概念本身的界定,学界至今仍存在很大争议。但一般认为,西方马克思主义作为一种社会思潮,密切关注当今的时代变化与人类的境遇命运,继承发展马克思主义哲学内在固有的批判精神,借鉴、吸纳现代西方文化的优秀理论成果,从而形成新的理论概念,用以剖析现代资本主义的社会问题和文化问题,充满希望(或绝望)地为人类最终的自由与解放寻找未来之路。

1. 早期阶段(20 世纪初至 40 年代)

一般认为,西方马克思主义产生的标志是卢卡契于 1923 年发表的《历史与阶级意识》。早期代表人物及代表著作分别为:卢卡契的《历史与阶级意识》、科尔施(Karl Korsch,1886—1961)的《马克思主义和哲学》以及葛兰西的《狱中札记》。他们主要针对无产阶级革命实践,重视对马克思主义的黑格尔主义来源、革命实践原理以及意识形态问题的研究。其中,有关文论批评的是卢卡契的"现实主义文论"及"表现主义论争"、科尔施的"马克思主义与哲学关系论"以及葛兰西的"文化领导权理论"。

西方马克思主义思潮从发生到成熟阶段,有一个重要的中间人物:恩斯特·布洛赫。一方面,布洛赫与卢卡契曾有过深厚的友谊,其代表作《乌托邦精神》与《历史与阶级意识》不无契合之处。如果说《历史与阶级意识》代表了西方马克思主义的现实批判意识,那么《乌托邦精神》则代表了西方马克思主义的未来乌托邦气质。在西方马克思主义思潮中,这两种气质实际上是明暗交织、兼而有之的。另一方面,布洛赫与后来的法兰克福学派关系密切,对其成员的思想有着重要启发。布洛赫不拘一格地吸纳精神分析、宗教神秘主义等因素,从个体角度充实丰富了马克思主义理论,将西方马克思主义的研究视界从经典马克思文本中解放出来,同时,他侧重从社会文化角度关注马克思主义的社会主义理论,如对社会主义理论与法西斯主义关系的研究,将西方马克思主义的研究视角从具体的无产阶级革命实践延伸到社会思想领域上来。他曾与卢卡契论争,支持表现主义艺术,且有以"乌托邦精神"为核心的文学理论,呈现出西方马克思主义批评的别样风景,越来越引起人们的关注。

2. 成熟阶段(20 世纪 50 至 70 年代)

第二次世界大战结束后,发达资本主义不仅没有"僵",更没有"死",反而通过社会结构、阶级结构、意识形态等方面的变化调整,逐渐克服自身合法性危机,进入后工业时代,即所谓晚期资本主义阶段。这个阶段,现代科学技术革命和工具理性的发展深刻地影响着人们的生存境遇,表现出与传统资本主义社会不同

的特征。新的社会矛盾和生存危机对正统马克思主义理论提出了挑战,要求马克思主义理论者对此给出新的解释。

作为回应,西方马克思主义理论逐渐发展成熟,而作为其核心的法兰克福学派在20世纪60年代发展至鼎盛。法兰克福学派打破学科界限,综合哲学、社会学、心理学等各门学科,继承马克思的批判理论,以"社会批判理论"分析、批判当代资本主义社会,具体包括思想层面的"理性批判与形而上学批判"、社会层面的"社会批判"、国家层面的"意识形态批判"。我们所熟悉的"大众文化批判"就属于"社会批判"。此时,法兰克福学派第一代主要人物有霍克海默、阿多诺、本雅明、马尔库塞、弗洛姆等。

如果说德国的法兰克福学派还是以马克思主义理论为中心吸纳其他理论要素,那么法国的西方马克思主义则走得更远。主要有两种理论倾向:一种是"存在主义的马克思主义",以梅劳-庞蒂(Maurice Merleau-Ponty,1908—1961)和萨特(Jean-Paul Sartre,1905—1980)为代表;另一种倾向是"结构主义的马克思主义",以阿尔都塞为代表。他们无一例外地致力于用其他理论来"补充"和"融合"马克思主义,乃至最终指向"存在主义"或"结构主义"。一定意义上,这种改造可以看做是马克思主义理论的新飞跃,为西方马克思主义的多元化发展开辟了更为广阔的道路。

3. 多元化阶段(20世纪80年代至今)

1968年前后轰轰烈烈的学生运动席卷全球,几乎所有主要的西方马克思主义理论家都牵涉其中,从而将西方马克思主义推到了历史前台,也加速了西方马克思主义理论的内部分化。随着"冷战"结束、全球化趋势的明朗,时至今日,西方马克思主义理论越来越丰富多元、异彩纷呈。首先,德国法兰克福学派进一步发展,第二代传人在社会批判理论基本框架上,从规范的角度对经典马克思主义和第一代法兰克福学派的批判理论加以系统重建,从而形成独特的交往行为理论体系。其次,面对苏联、东欧社会主义国家剧变,马克思理论受到普遍质疑,法国解构主义代表人物德里达力挽狂澜,在《马克思的幽灵》中充分肯定马克思主义理论在当代的意义。还有美国的詹姆逊在《晚期资本主义的文化逻辑》中运用马克思主义的辩证批判方法,揭示晚期资本主义文化意识中的经济、权力和政治与生产方式的关系,因而被视为后现代主义的文化批判家和马克思主义的文化批判家。与詹姆逊齐名的英国批评理论家伊格尔顿,则通过《文学与意识形态》、《马克思主义与文学批评》、《文学理论导论》、《审美意识形态》等著述,对当代西方各种文论流派、现代美学及西方马克思主义批评的理论问题作了系统阐述。最后,英美"分析的马克思主义"流派日益兴起,这些新一代的社会科学家和哲学家不约而同地运用分析哲学的方法,重新解读马克思的经典文本,代表人物有柯亨(Cohen)、罗默(John

Roemer)、埃尔斯特(John Elster)等。

二、理论概述

西方马克思主义批评的代表人物根据各自理解的马克思主义理论来研究文学问题,虽然他们的观点存在着很大的差异,但总体上还是有着一个共同的文论取向,即社会—历史的文艺批评方法或模式。文学与社会历史的关系,是马克思主义文学理论的一个基本问题。马克思主义文论以经济基础和上层建筑的社会结构理论为基础,在社会历史的框架中理解文学本身。西方马克思主义批评继承了这种理论模式,主张把文学作品放到社会历史文化的大背景中考察,反对把文学作品与社会和历史割裂开来。同时他们还注重从经济基础和上层建筑的相互关系中审视文学的意识形态性质,关注文学的社会功能。但是,与经典马克思主义文论强调经济基础的决定性、强调文学艺术作为上层建筑的反映性不同,西方马克思主义批评家更强调经济基础与上层建筑之间关系的复杂性,更关注文学艺术本身,希望从社会结构的总体性上把握文学艺术的独立性、主体性和现实性,强调其社会历史变革的功能。

20世纪西方哲学思潮大体可分为"人本主义"和"科学主义"两大主潮,从总体背景看,西方马克思主义也蕴含着这两种对立的倾向:一是将马克思主义"人本化",一是将马克思主义"科学化"。从卢卡契到法兰克福学派的西马文论几乎都关注人的全面异化,属于人本主义思潮。卢卡契把文艺和美学理论看做哲学的重要组成部分,希望在马克思主义的反映论基础上,建立一个庞大的审美反映论美学体系。与此不同,布洛赫则始终强调人的意识,特别是"尚未"意识在体验现在与开创未来中的决定性作用。以其乌托邦哲学为基础,他认为艺术具有乌托邦性,作为一个更美好世界的呈现,艺术不为当下而存在,它预示着未来世界,充满超越的潜质和意图。因此,布洛赫对于大胆突破超越现实的"表现主义"艺术极力推崇。

随着西方马克思主义的发展成熟,面对新的社会形势和社会现象,法兰克福学派对社会进行综合性研究,创立了从整体上反映资本主义社会的"社会批判理论"。在他们看来,文学艺术不是能动地反映现实,或者突破超越现实,而是具有批判现实、反抗社会、拯救人性、解放人类的特殊职能。"审美意识形态批判"成为法兰克福学派文论的重要表现形式。

在一定意义上讲,法国"存在主义的马克思主义"和"结构主义的马克思主

义”批评鲜明反映了西马中“人本主义”和“科学主义”两种思潮的对立。“存在主义的马克思主义”文论依据马克思《1844年经济学哲学手稿》所论，高举人本主义旗帜，认为人在本质上是自由的，文学艺术是对人的存在和自由的揭示，是对自由的召唤和捍卫。其张扬自由，反对异化，对资本主义现实持一种批判态度，与法兰克福学派的观点异曲同工。而“结构主义的马克思主义”则认为不能简单地从文本表面意义来解读马克思主义，而应该深入理解话语之间的内在联系和结构，带着问题进行“症候式阅读”，如阿尔都塞在《读〈资本论〉》中所作的创造性解读，他提出，正是与人本主义思潮的决裂才产生了马克思主义。

20世纪80年代以后，西方马克思主义批评进入多元化阶段的，从后解释学的马克思主义（哈贝马斯）、解构主义的马克思主义（德里达）、后现代文化批判的马克思主义（詹姆逊）到分析哲学的马克思主义（柯亨等），再没有什么固定的理论模式可以束缚西马理论家们的视野，取而代之的是各种新体系：“后形而上学”、“解构”、“后现代”、“分析哲学”，即使是最广义的社会—历史批评模式也很难概括这些新的西方马克思主义文论。有人把它们归属于“新马克思主义”或称它们为“后马克思主义”，因为真正建构起其理论设定或理论基础的已经不是马克思主义，而是形形色色的当代西方哲学思潮。

三、操作方法

西方马克思主义是一个总体称谓，其中容纳了众多流派的代表人物，他们的文论批评也纷纭复杂，难以穷尽，这里只能选取具有代表性的方法进行介绍，希望以此对西方马克思主义批评有一个大致把握。

1. 布洛赫的乌托邦美学批评

布洛赫哲学的开端或核心是“尚未”（Noch-Nicht）概念，它指现在不存在而将来可能存在，或者现在部分存在将来可能比较完整存在的东西，强调未来的可能性和开放性。他认为，不仅人本身，而且世界，都是一个“尚未”完成的过程，人与世界的关系就处在向未来永远敞开的过程中。哲学的基本任务就是唤醒人的“尚未意识”。布洛赫认为，人们生活在现在，却无法直接经验现在。能够意识到的只有过去，永远无法直观现在，所以现在的生活瞬间（gelebte Augenblick）始终是黑暗的，是无法被意识到或者说尚未意识到的。但这里并不完全是漆黑一片，存在着被照亮的可能性，因为人具有“尚未意识”，可以突破黑暗的生活瞬间，达到自我认识，从而走向“希望”的未来。“乌托邦”不是一种具体的观念，而

是对未来经验保持开放且并不忽视个体的利益的概念，意味着幻想、期待，意味着可能、开放。作为未来纬度的标记，布洛赫更新了以往狭隘的“乌托邦”理论与观念，赋予它形而上兼形而下的意味。

布洛赫认为，如同“形而上学”（哲学意义）和“至善”（伦理学意义）理念所给予我们的，作为音乐的艺术（美学意义）“能够使我们预知‘尚未’，在每一个生活瞬间中体验到自我，从而召唤出幻想中的乌托邦世界”①。艺术不为当下而存在，而是预演、呈现一个更美好的未来世界，充满超越的潜质和意图；特别是音乐艺术，布洛赫甚至赋予它宗教般拯救和抚慰的意味。另外，布洛赫指出艺术的“呈现”还有更深层的意义，即在于艺术的“创造”，因为艺术向未来敞开，世界的未完成性会赋予艺术以最大的创造空间和生命力。所以，他选择浮士德作为“乌托邦意识”的重要范例：“浮士德是个不折不扣的逾矩者。当他叛逆并最终在其追求中得以拯救之后，他全面充盈了其体验。这样，他成为‘乌托邦人类’的最高典范，他的名字将永存并散发着启示的意义。”②布洛赫强调人的“尚未意识”吸收了弗洛伊德的潜意识理论，描绘艺术体验参照了宗教体验和宗教“救赎”理念，最终希望在个体层面探索实现“乌托邦”王国，即马克思主义的“自由王国”和宗教意义的“天国”之融合。总之，布洛赫的乌托邦美学批评着眼“未来”，立意“尚未”、“希望”与“乌托邦”，采用了诸如倾向—潜在性、期待、可能性、新奇性等独创概念，表述充满语言形象、隐喻技巧，可谓颇具文学风格魅力的西方马克思主义批评。

2. 法兰克福学派的社会批判批评

法兰克福学派是西方马克思主义中人数最多、影响最大、前后持续时间最长的一个学派，以社会批判理论著称。不过，一般由于人们过于强调法兰克福学派当中个别人物所从事的文化批评实践（最典型的主要是阿多诺在流亡美国期间对文化工业所作的论述），简单地把法兰克福学派的批判理论称为“大众文化批判”。实际上，暂且不论法兰克福学派内部的差异和张力，他们共同的兴趣与其说是所谓的“大众文化批判”，毋宁说是社会批判和理性重建，即现代性批判。阿多诺有关大众文化的论著在很大程度上也可以说都是为他的理性批判和社会设计服务的。1937 年，霍克海默在奠定法兰克福学派理论宗旨的著名论文《传统理论与批判理论》中从功能上区分了“传统理论”和“批判理论”，指出近代以来的“传统理论”旨在重组现有经验与知识，不关心现实的社会状况，只肯定维

① Ernst Bloch, *The Spirit of Utopia*, translated by Anthony Nassar, Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 158.

② 转引自北京师范大学文艺学研究中心编：《文化与诗学》（第 1 辑），上海：上海人民出版社 2004 年版，第 122 页。

护现存社会，无助于社会问题的解决，而法兰克福学派提出的“批判理论”以“破坏一切既定的东西”为宗旨，根本不相信现存社会为其成员提供的行为准则，要去追问社会实践的合理性或非理性。在法兰克福学派看来，这种“批判精神”正是得自于马克思，他们要恢复理论对社会现实的关切之情，对资本主义社会进行批判性研究。

霍克海默和阿多诺对后工业社会的大众文化进行批判，认为随着资本主义社会工业的发展，在文化传播媒介中出现了技术化和商品化的趋势，提出“文化工业”概念。文化工业制造的是完全被异化了的艺术消费品、精神商品，使得消费者丧失想像力和个体性，文化工业的最终结果就是：人的非人化，人成为了无意识的表面现象。但是，需要明确的是他们批判的并不是大众文化发展本身，而是在后工业资本主义社会出现的大众文化畸形现象。对于表现荒诞绝望、与现实格格不入的现代艺术，霍克海默认为保存了真实的社会个体生命感受，称得上是真正的艺术。

马尔库塞和弗洛姆又被称为“精神分析的马克思主义”的代表人物，他们更多吸收了弗洛伊德理论，侧重从人性和意识形态角度进行批判。马尔库塞以人本主义为基础，认为现代资本主义社会压抑人的“爱欲”本性，造成人的单维化异化；艺术能够造就人的“新感性”以对抗现实社会的“意识形态”，其中现代艺术扮演了重要角色。弗洛姆的文论美学则以人学为基础，且通过“社会无意识”概念综合了马克思主义和弗洛伊德主义，认为社会无意识存在于作家心中并发挥作用，与文学艺术有着密切关联。同时，他对作为“社会无意识”的资本主义“意识形态”的欺骗和控制进行了批判。

总之，法兰克福学派的文论批评毅然站在资本主义社会文化对立面进行剖析，突出强调批判性和人道性，这种批判在法兰克福学派现代性批判中占有重要地位，彰显了他们在社会文化方面的意图和设计。

3．哈贝马斯的交往诗学批评①

作为法兰克福学派第二代代表人物，哈贝马斯对前辈的“社会批判理论”作了重大的修正和改造，在对待马克思主义的态度上由“左翼”转向“中翼”，以对科学技术的批判（《作为“意识形态”的技术与科学》）取代对资本主义社会的全面批判，努力纠正法兰克福学派的“左倾激进主义”倾向。哈贝马斯的理论围绕“现代性”问题展开思考，借鉴马克思主义“批判”思想，以“批判与反思”的深层解释学方法论为理论基础，利用现代语言学转向的理论成果，改造康德以来的现代认识论，试图在认识论上完成从“劳动”到以符号为中介的“互动”范式的转换，从而建立

① 参阅曹卫东：《交往理性与诗学话语》，天津：天津社会科学院出版社2001年版。

起一种崭新的以“话语”和“共识”为中心的交往行为理论体系。其中，文学话语作为现代性话语的重要组成部分，在哈贝马斯理论中具有重要意义。

首先，关于文学功能，哈贝马斯认为文学和艺术是现代社会的有机组成部分，其作为一种审美话语，具有某种自律性，构成了“文学公共领域”。文学不单单是私人化的写作，还应该是公共话语，作为一种公共领域的文化机制具备革命力量，要承担一定的社会功能和个体功能，在社会变迁和个体认识上发挥重要的中介作用。

其次，关于文学学科，他对所谓“文类不确定性”持一种批判态度，这主要是针对后现代主义者完全抹杀文学话语和哲学、科学等话语体系之间界限的做法。通过对意大利著名后现代作家卡尔维诺的《寒冬夜行人》进行文本解读，他强调文类的确定性和差异性，既要捍卫文学的自律性，又要防止文学中心化。在此，既跨学科研究又保持一定的学科有效性，哈贝马斯辩证地推进了法兰克福学派学科综合的研究方法。

最后，从文化现代性的角度，哈贝马斯考察了文学（艺术）的本质特性。他认为文学（艺术）为个体建立起一系列的主体间性关系，从而帮助个体确立起自己的主体性和自我认同。即文学艺术实际上发挥的是交往理性的作用——艺术的本质是交往。据此，哈贝马斯回顾了席勒以来的审美乌托邦设计（布洛赫的乌托邦美学就是典型代表），反对泛审美化的做法，但对整个现代世界文化机制的科学、道德、艺术三个领域来说，他强调审美现代性的优先性，要努力把它们整合到文化现代性的发展建设之中。

四、批评特色

西方马克思主义者一致认为，他们传承了马克思主义的批判精神，从马克思主义的实践哲学和异化理论出发，站在文化批判立场上审视现代资本主义的社会现状和生存境遇。从早期西方马克思主义提出的主体性的文化革命观，到后期西方马克思主义针对现代社会的全方位的文化批判，西方马克思主义者一直将理论重心定位在“批判性”上。另一方面，他们还充分吸收现代西方人本主义理论思潮的文化批判理论，如从尼采、克尔凯郭尔到社会学家韦伯、生命哲学家西美尔、现象学创始人胡塞尔、精神分析学家弗洛伊德，再到存在主义的海德格尔，西方现代哲学思潮的“批判意识”渗透到西方马克思主义的理论之中。

可以说，批判性正是西方马克思主义批评理论的显著特色。但更应该看到，

在西方马克思主义批评理论内部，批判意识与乌托邦气质之间常常呈现出一种张力态势。

确实，作为西方马克思主义成熟期的代表，法兰克福学派在创建之初就系统地提出过“批判理论”，而且后来这种“批判意识”一直成为西方马克思主义批评的指归。继霍克海默提出“批判理论”概念后，阿多诺的否定性文论将“批判意识”上升到一种以否定性为核心的批判理论。阿多诺的美学思想以其独特的“否定辩证法”为哲学基础，具有极其鲜明的社会批判色彩。他批判近代自黑格尔以来的同一性思想，认为辩证法的核心是非同一性，即个别事物与个别事物之间遭遇的绝对个体性、差异性，这种个别思维经验在艺术中有着最明确的体现。但是现代社会危机带来了艺术危机，包括艺术蕴含内容上的“意义危机”和艺术风格形式上的“显现危机”，艺术只有反对把自己变为商品和消费品，把自己变为“反艺术”，才能坚持艺术之为艺术的本质。如果说阿多诺的否定性文论还愿意从辩证理论角度来探讨“批判意识”，那么马尔库塞完全从艺术审美角度来展开批判锋芒，他赋予艺术和审美以一种政治性的革命或“造反”功能，因为艺术创造出与既存现实相反、为现实所不容的“另一种现实”，艺术的任务是“永恒的美学的颠覆”。

在西方马克思主义中还存在着“乌托邦意识”，以布洛赫的乌托邦理论为典型代表，但人们对此似乎并不看重。颇为有趣的是，“乌托邦的终结”倒是以法兰克福学派为代表的西方马克思主义的重要论题。1967 年 6 月马尔库塞在柏林自由大学作了《乌托邦的终结》演讲，提出了著名的“乌托邦终结论”。实际上，“批判意识”与“乌托邦气质”并不是截然相对，恰恰是相辅相成。所谓“乌托邦的终结”并不是指所有乌托邦思想或精神的终结，而是指旧式的“乌托邦”（即那些与“空想”、“不可能实现”同义的乌托邦）的终结，代之而起的是一种具有可实现性（想像与现实可能性相统一的）的新乌托邦。这种新的乌托邦，在马尔库塞和弗洛姆那里叫做“乌托邦的社会主义”，而在哈贝马斯那里被称为“交往社会的乌托邦”。[①] 在一定意义上可以说，布洛赫“乌托邦”哲学就是这种“乌托邦终结论”的前导。因此，“乌托邦的终结”恰恰并不是宣称“乌托邦意识”在西方马克思主义中绝迹，而是要在另一种意义上使之复兴。进一步来看，如果说在社会制度层面，资本主义发展的社会现实使得传统社会主义乌托邦概念终结了，但是西方马克思主义者仍然寄希望于在艺术审美层面发挥审美乌托邦的力量，从而变革社会现实，达到未来解放。无论是阿多诺惊人的“反艺术论”，还是马尔库塞更为直接的“审美解放论”，都隐含着这样的企图。这也正是西方马克思主

---

① 见陈振明：《是从乌托邦到科学，还是从科学到乌托邦——评“西方马克思主义”的现代乌托邦理论》，《东南学术》1994 年第 4 期。

义批评在西马理论中不可或缺的根本原因。总之，在“批判意识”关照下提出的引人注目的“乌托邦终结论”，毋宁说是一种绝望中的希望，正是出于心中难以割舍的“乌托邦情结”。

综上所述，在西方马克思主义批评的深层，“乌托邦气质”实际上与“批判意识”相交织，正是依托“乌托邦意识”，“批判”才有的放矢，有所节制，不会滑向纯粹的“解构主义”。同时，“批判意识”使得这些批评家对“乌托邦意识”保持清醒，不断反思，防止滑向目空一切的“乌托邦主义”。哈贝马斯所谓“乌托邦力量的衰竭”以及“审美乌托邦批判”正是建立这个基础之上的，他希望纠正法兰克福学派中“审美乌托邦”极端化的倾向，因为这恰恰背离了“乌托邦气质”与“批判清醒”相结合的真正内蕴，对此他给出的理想模式是“交往社会的乌托邦”。不管怎样，我们在借鉴、运用西方马克思主义批评时，要看到其“问题重心”正处于“批判意识”和“乌托邦气质”这两个维度上。

个案分析

本雅明是法兰克福学派的重要人物之一，属于生前默默无闻死后轰轰烈烈的那种思想家和批评家，曾被詹姆逊誉为“20 世纪最伟大、最渊博的文学批评家之一”①。《发达资本主义时代的抒情诗人》是本雅明的代表作之一②，他以法国诗人波德莱尔为批评对象，展现出自己独特的“寓言批评”。

“寓言批评”是本雅明美学的重要思想，最初是在《德国悲悼剧的起源》中提出来的，贯穿于他的整个思考与批评当中。本雅明认为表现英雄的悲剧与表现世俗人的悲悼剧分别对应于“象征”与“寓言”，悲悼剧是德国巴洛克时代的社会现实的“寓言”。实际上，“寓言批评”是本雅明为自己的理论思考所找到的表达方式，具有一种“战略意图”。总体上，本雅明的文学批评具有双重特征，一是偏重哲学理论思辨和社会深度考察，一是注重个体体验和文学感受。因此，“思”与“诗”的结合是领会其“寓言批评”的关键。

首先，本雅明洞察发达资本主义时代中的“文人”处境，通过对波德莱尔诗中展示的“流浪汉”、“游手好闲者”、“密谋者”、“拾垃圾者”一系列隐喻形象勾勒、描绘出发达资本主义社会中“文人”窘迫的生活方式，进而反映出现代人悲

---

① 张旭东编：《晚期资本主义的文化逻辑——詹明信批评理论文选》，陈清侨等译，北京：三联书店 1997 年版，第 314 页。詹明信即詹姆逊。

② ［德］本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，北京：三联书店 1989 年版。

惨的生存环境。例如《拾垃圾者的酒》中描绘的“拾垃圾者”隐喻：

> 常看到一个拾垃圾者，摇晃着脑袋，/碰撞着墙壁，像诗人似的踉跄走来，/他对于暗探们及其爪牙毫不在意，/把他心中的宏伟意图吐露无遗。
>
> 他发出一些誓言，宣读崇高的法律，/要把坏人们打倒，要把受害者救出，/在那像华盖一样高悬的苍穹之下，/他陶醉于自己美德的辉煌伟大。①

在发达资本主义社会，新的工业进程拒绝文人的特定价值，资产阶级的市场文化决定了文人的生活方式，如果文人们不愿意做一个出卖劳动力换取报酬的人，只有作为“流浪者”、“游手好闲者”被排斥在喧嚣的城市和人群之外，或作为“密谋者”成为社会政治的牺牲品，再就是作为“拾垃圾者”，过着朝不保夕的生活，处于一种反抗社会的低贱地位。这些意象无不触动着本雅明的文人意识。

“游手好闲者”也是本雅明致力于论述作为文人的波德莱尔的一个隐喻形象。通过游手好闲者从城市拥挤街道中走过的感受，本雅明控诉了现代工业社会发展对人的异化，他套用恩格斯的话说，“这种街头的拥挤中已经包含着某种丑恶的违反人性的东西”②。本雅明将“游手好闲者”分为两类：一是作为贫穷大众的无产阶级，已经完全“机器化”和“非人化”；一是波德莱尔所属的小资产阶级，已经预感到未来的悲惨命运。

尽管如此，本雅明还是带着迷茫的痛苦指出文人在流离境遇中品尝着独立思考的自由，因此即使是在拾垃圾者等龌龊的人物形象中，我们仍然可以感受到英雄末路的悲剧气氛，如同波德莱尔在“斗剑士”隐喻中按照英雄形象来塑造的诗人形象：

> 沿着古老的市郊，那儿的破房／都拉下了暗藏春色的百叶窗，/当毒辣的太阳用一支支火箭/射向城市和郊野，屋顶和麦田，/我独自去练习我奇异的剑术，/向四面八方嗅寻偶然的韵律，/相绊在字眼上，相绊在石子路上，/有时碰上了长久梦想的诗行。③

---

① ［德］本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，北京：三联书店 1989 年版，第 36～37 页。

② 《马克思恩格斯全集》（第 2 卷），北京：人民出版社 1957 年版，第 304 页。

③ ［德］本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，北京：三联书店 1989 年版，第 86～87 页。

从一定意义上说，波德莱尔就是从传统社会迈向现代社会的最后的文人，也许从此以后文人将永远淹没于大众的麻痹和腐败之中。

其次，本雅明的寓言批评独创了诸如“灵韵”（aura）、“震惊”（shock）等批评概念，形象贴切地表达了本雅明对现代文学艺术的理解。本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中提出“灵韵”概念，其与本真性和独一无二性、膜拜价值和专注凝神的接受方式、艺术作品的自主性和非意愿记忆等都有联系，用来泛指传统艺术的审美特征。但是进入机械复制时代，传统艺术原有的“灵韵”消失了，取而代之的现代艺术审美特征是“震惊”。“震惊”与机械复制性、展览价值和娱乐消遣的接受方式、艺术作品的他律性和意识缓冲作用等相联系，显现出新的艺术转变趋势。

那么“灵韵”和“震惊”与波德莱尔的抒情诗究竟有什么关系呢？本雅明认为，抒情诗的审美心理在于过去传统的“灵韵”体验，波德莱尔的抒情诗却写在不利于抒情诗的现代社会，不过这并不能阻止波德莱尔的崛起，因为他将自己的“震惊”体验引入了抒情诗，并作为抒情诗的最高审美效果，这是波德莱尔的诗的法则之一。对此，本雅明比较了波德莱尔和普鲁斯特。与普鲁斯特“以无比的坚韧”从事“灵韵”艺术创作[①]、着力于挽回“灵韵”不同，在波德莱尔的诗歌当中更多的是“震惊”。因为他面对的是大众的“盯视”，是“未回报他注目的眼睛”[②]，他因而不去幻想。对波德莱尔说来，“头戴光环的抒情诗人早成了老古董”，在这个意义上，“《恶之花》是最后一部在全欧洲引起反响的抒情作品”[③]。波德莱尔的抒情诗以“震惊”体验粉碎了“灵韵”体验，实现了从传统向现代的转换。

可以看出，对于“灵韵”和“震惊”，本雅明有着相当复杂的感受，既把怀恋与厌弃混杂于“灵韵”之中，又把欣喜与警惕叠加于“震惊”之上。这反映了在进入发达资本主义社会之初，本雅明在看待新旧艺术更替上的矛盾心情。因此，我们不能简单地说本雅明就是完全支持现代主义艺术，而应看到其中的复杂性和矛盾性。

以上我们通过本雅明的《发达资本主义时代的抒情诗人》的个案，具体分析了本雅明的“寓言批评”。对“寓言批评”，本雅明有一经典描述：“寓言在思想之

---

① 见［德］本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，北京：三联书店 1989 年版，第 129 页。

② ［德］本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，北京：三联书店 1989 年版，第 164 页。

③ ［德］本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，北京：三联书店 1989 年版，第 166 页。

中一如废墟在物体之中。"[①]我们看到，本雅明将个体体验和哲学思考完全投入到寓言世界中，从而将自己与批评对象融合起来，苦苦思索着整个人类的历史生存境遇问题。

六、学生范文

没有反抗的痛苦

——从法兰克福学派透视《手机》

从20世纪90年代起，手机作为一种方便、快捷的通讯工具走进了人们的生活中。发展到今天，手机的样式、功能不断地翻新，各式各样的手机广告层出不穷，刺激着人们不知满足的消费需求（当然更多的时候只是一种"虚假的需求"）。刺耳的铃声划破时间的宁静，炫目的彩屏打破空间的延伸。随时随地可能响起的手机像一颗定时炸弹，又像一个监视器，大多数时候它总是不合时宜地响起，响得人心惊肉跳，俨然一个工业文明在各家各户的卧底。《手机》中的严守一和他的手机就是如此的尴尬。参照法兰克福学派的"异化"理论，透过《手机》，我们可以看到工业时代，在科学技术的威胁和统治之下，人和物以及人和人之间的关系发生了怎样的异化和蜕变。

人生产的目的本来是为了满足人的正当需要，产品是为了人而存在的。可是在这个欲望膨胀的消费社会，人生产的产品反而支配了人的存在，严守一已经离不开手机，就像他本就离不开呼吸一般。所以有人把这种越来越普遍的现象称为"手机成瘾"。当严守一把手机落在家里时他就像丢了魂一般，手机掌握了他所有的秘密，也就掌握了他的命运。他围绕手机不停地焦虑、掩饰、撒谎，手段越来越高明，处境也越来越狼狈。最后他的精神只集中于怎样利用手机在三个女人之间保持力的平衡。严守一对人对事的态度显然只取决于手机中的来电和短信，他已经失去了自己的价值判断甚至是最起码的主体人格。手机既是他的同谋又是一个告密者，如大脑指挥手一般指挥着严守一。这是人类劳动的异化：劳动的产品——机械主宰了创造机械的人，这就是工业时代人的精神领域的萎缩，最终使一个社会只有技术，而没有创造性的人。

---

① 转引自张旭东中译本序言，[德]本雅明：《发达资本主义时代的抒情诗人》，张旭东、魏文生译，北京：三联书店1989年版，第26页。

劳动异化的同时消费行为也在异化着。本来对于手机的消费只是为了满足人们沟通的需要。但看看结果，严守一真的和他人取得了良好的沟通吗？夫妻之间围绕手机互相猜忌、无话可说，以至于分道扬镳。原本近的距离被拉远了，原本远的距离却近得让人喘不过气来。严守一是孤独的，职业的异化使得他对着全国人民滔滔不绝，废话不断，然而在实际生活中他又有几个人能说上真心话？他需要人与人之间的交流和沟通。结果他乞灵于对手机的消费，工业文明通过无数看不见的网络为他架起一条条的空中大道，实际上这真能拉近人与人、心与心、精神与精神之间的距离吗？这种消费是否达到了它本真的目的？当然没有。它只是方便了严守一更加无忌、更加隐秘地进行婚外情，破坏原本和谐稳定的家庭关系，从而在这个网络中越陷越深，筋疲力尽，无处可躲。在严守一身上这种消费的虚假的需求只会南辕北辙。

最发人深思的是，在手机的监视和掌控之下，严守一的生活方式、人际关系在发生着异化。在生活中他不得不带着假面具小心翼翼过着，骗了一个又一个女人，刚开始有手机的掩护他也许不无得意，然而再继续下去他就有无穷的无奈和烦恼了。不仅他在骗，费墨也在骗，沈雪和李燕也在手机中撒谎。手机作为一种科学技术手段已然在悄悄地改变着人们的生活方式和生存状态，并且使人相信只有目前的这种生活才是正常的，才是应该维持下去的。最终大家都将失去真正的自己，活在一个只有谎言的世界中。正如马尔库塞所说："产品起着思想灌输和操纵的作用，它们引起一种虚假的难以看出其为谬误的意思，然而，由于更多的社会阶级中更多的个人能够得到这些给人以好处的产品，因而它们所进行的思想灌输便不再是宣传，而变成了一种生活方式。"①对严守一，这就是一种在工业文明之下黑白分裂，时而地下、时而公开的生活。真真假假，亦真亦假，连严守一自己也说"事情的真相，谁也看不出来"。在手机的遮盖和掩藏之下，他时而作为公众人物风光显赫，时而又在私生活中两头受气。公共生活和私人生活中人格的分裂，私人生活中正常与非正常的分裂，都在破坏着人的天性的和谐整一。

同时人与人之间的人际关系也在发生着异化。夫妻关系变成了以手机为介质进行着侦察与反侦察，如猫抓老鼠、警察抓小偷一般紧张无聊。手机左右着人的喜怒哀乐，左右着人与人之间关系的远和近。最终人的积极性、主体性已经泯灭，被手机所吞噬。最可怕的是手机已全面侵入到人的生活的方方面面，甚至是厕所这样的私人空间。"孤居独处这一支持和远离社会的条件，在技术社会已经不再可能。"②严守一最终被手机所占有而失去了对自己的所有权。此刻，已经没有公共生活与私人空间的分离。不论何时何地，不论严守一在做什么，手机

---

① 马尔库塞：《单向度的人》，刘继译，上海：上海译文出版社 1989 年版，第 12 页。

② 马尔库塞：《单向度的人》，刘继译，上海：上海译文出版社 1989 年版，第 66 页。

总能最准确地追踪到他，监视着他。“异化了的主体被其异化了的存在所吞没。这里存在的只是一种向度，而且它无处不在、形式多样。”①最后严守一丧失的正是这种内在向度，这种对自己精神和个人意识、私人生活领域的主体性和支配权。只要手机跟着他，只要手机可能响起，严守一就有一种被监视和窥探的感觉，手机就是那双眼睛。他已无法逃离，受自己以外的异己力量的支配处于“惶惶不可终日”的“精神崩溃”之中。对于严守一来说，人与人之间的距离从没有如此近过，近得让人喘不过气来。然而也从没有如此远过。当他发现伍月的真正目的，发现费墨不可告人的秘密，发现沈雪的高明手段，他从没有如此孤独过。究竟什么是真，什么是假，他不知道。人人都带着假面具，人已不可能真正地认识别人，不孤独也不再可能。“在技术的合理性转变为对人的统治的合理性的同时，人的交往行为相反却越来越不合理化。”②面对工具理性统治的世界，面对手机全面入侵，严守一只有独自品尝这“稠人广座中的孤独”。我们会记得严守一的最后一句话：“奶，我想跟你说话。”

然而可悲的是在书中严守一、费墨、沈雪等人被手机所奴役，想的只是怎样更好、更隐蔽地利用手机，而不是置疑这种生活方式和手机所带来的工具理性思维。他们对这种生活业已习惯并且还将继续维持下去，在他们身上我们看不到反思，看不到批判和置疑。个人生活、心灵世界、内在向度的丧失，使他们成为单向度的人；反思意识、否定思维的缺失又使他们只有单向度的思想。“工业社会舍弃了人文理性的价值判断，以富足的形式实现了对人的物质生活和精神生活的全面控制，人被现存社会所同化，服从于‘虚假需求’，丧失自主精神，失去批判意识，成为一个被动的主体，成为一个被‘达玛斯提斯之床’所标准化的人。”③一个“泯灭了第一天性”、“连痛感也失掉了的最痛苦的人”，这样的人是无奈的也是麻木的。在书中严守一最终也没有将置疑的目光投向他的手机，投向拥有手机的主体——他自己。也许以后他会继续使用手机，也许一气之下他会扔掉手机，如电影《手机》中的镜头。然而仅仅这样就够了吗？作品似乎是在将我们导向这种思路。可是将一切归咎于手机，让手机成为众矢之的，然后将手机一扔了事，号召大家全回到农业社会，甚至是洪荒时代，这种解决办法是否可行？答案很明显，这只是在转移甚至回避真正的问题。

《手机》的作者缺失的是从更内在的维度，从心理上、社会上、意识形态上全面地揭示和批判。他只是在客观冷静地展示一个故事，而缺乏力图使自己也使别人免于沉沦、超越沉沦的拯救意识和高贵情怀。或许对今天的文学谈论这些

---

① 马尔库塞：《单向度的人》，刘继译，上海：上海译文出版社 1989 年版，第 11～12 页。

② 欧力同、张伟：《法兰克福学派研究》，重庆：重庆出版社 1990 年版，第 321 页。

③ 许平、朱晓罕：《一场改变了一切的虚假革命》，上海：上海人民出版社 2004 年版，第 19 页。

有些奢侈，但优秀的作品应该具有洞穿世间一切又直指人心、叩问心灵的艺术冲击力。面对工业时代的冲击，法兰克福学派将艺术作为人类最后的救赎，尽管陷入了审美乌托邦，但它毕竟高扬着人的主体精神和积极创造性。而被中国媒体炒得不亦乐乎的电影《手机》，除了以两性关系为角度掀开工具理性的一角匆匆一瞥之后，剩下的又是什么？我们没有看见更深刻的思想、积极的主体价值立场和悲悯的人文情怀。它并没有回答在这个工业文明带来的异化世界中除了对机器、对工具理性的反思，人作为主体能够做些什么，人的责任和积极性何在。《手机》始终在忽略和回避着这些根本的问题，有了敏锐的眼光却缺乏继续追寻的勇气。《手机》叙述的终点应该是我们继续思考的起点。

（北京师范大学文学院 2001 级本科生　周玲）

七、进一步阅读书目

1. [英]安德森：《西方马克思主义探讨》，高恬、文贯中、魏章玲译，北京：人民出版社 1981 年版。

2. 冯宪光：《"西方马克思主义"美学研究》，重庆：重庆出版社 1997 年版。

3. [美]菲尔・斯莱特：《当代影响最大的西方马克思主义流派：法兰克福学派的起源和意义》，袁义江译，兰州：兰州大学出版社 1990 年版。

4. [美]马丁・杰：《法兰克福学派史》，单世联译，广州：广东人民出版社 1996 年版。

5. 朱立元主编：《法兰克福学派美学思想论稿》，上海：复旦大学出版社 1997 年版。

6. 上海社会科学院哲学研究所外国哲学研究室编：《法兰克福学派论著选辑》（上、下卷），北京：商务印书馆 1998 年版。

7. 杨小滨：《否定的美学：法兰克福学派的文艺理论和文化批评》，上海：上海三联书店 1999 年版。

8. 曹卫东：《交往理性与诗学话语》，天津：天津社会科学院出版社 2001 年版。

9. Tom Bottomore, *The Frankfurt School and its Critics*, London: Routledge, 2002.

10. 俞吾金、陈学明：《国外马克思主义哲学流派新编・西方马克思主义卷》，上海：复旦大学出版社 2002 年版。

11. 衣俊卿：《20 世纪的文化批判：西方马克思主义的深层解读》，北京：中央编译出版社 2003 年版。

第十章 新历史主义批评

新历史主义批评(New Historicist Criticism),又称文化诗学(Cultural Poetics),是指20世纪七八十年代兴盛于美英的一种注重考辨文本历史因素的批评理论流派,其代表人物有斯蒂芬·葛林伯雷(Stephen Greenblatt)、路易斯·孟酬士(Louis Montrose)和乔纳森·多利莫尔(Jonathan Dollimore)等。新历史主义批评可以视为对此前占主导地位的文学分析方法——新批评的一种反拨的结果。如果说,新批评的文学分析方法关注文学文本本身甚于关注文化、历史、作者与读者,那么,新兴的新历史主义文学分析方法则强调:文化、历史和其他相关因素决定了文本的意义。

发展过程

20世纪40~60年代,在美国占主导地位的文学分析方法是新批评,到了70年代末和80年代早期,新历史主义兴起了,它从批判新批评入手,在80年代逐渐风行于美国学术界。尽管新历史主义的理论假设和随之而来的批评实践已经有数十年的历史——在英国可以追溯到文化唯物主义,但其正式源起是以一些在1979至1980年间发表和出版的论文和专著的出现为标志的,像研究文艺复兴的学者斯蒂芬·葛林伯雷或译格林布拉特)所写的《即兴作品和权力》、《文艺复兴时期的自我造型》,另外还包括一系列由路易斯·孟酬士和乔纳森·多利莫尔等人所写的著作。葛林伯雷在发表于1982年《文类》(*Genre*)杂志的文艺复兴论文专辑的导言中第一次提出了"新历史主义"这一概念。由于其对文化、历史、文学和一系列别的有助于决定文本的意义的因素的更为广泛的关注,葛林伯雷和他的追随者后来相信"文化诗学"这一术语比"新历史主义"更贴切地描述了他们的文本分析的方

法。基于此，美国学者布莱斯勒（Charles E. Bressler）将“文化诗学”作为一种文学批评方法，而将新历史主义与文化唯物主义作为它在美国与英国的两个分支。①

葛林伯雷本人长期执教于美国加州大学伯克莱分校，而且是伯克莱分校出版的《表述》（*Representations*）杂志的主编之一。这个杂志发表了他本人和其他一些学者研究英国文艺复兴的大量学术论文，其研究方法的共同倾向被称为是“新历史主义”或“文化诗学”的，因此，有学者认为这个杂志是新历史主义的“机关刊物”。② 美国学者布鲁克·托马斯曾将新历史主义分为“具体”和“一般”两个层面：“具体而言，它指与《表述》杂志有关的研究工作，尤其是斯蒂芬·葛林伯雷的研究工作。一般而言，它指就文学与历史之间的关系进行的研究，这种研究直接或间接地受到后结构主义理论的影响。”③应该说，这个概括比较符合新历史主义批评的实际。

新历史主义兴起于强调文本内部分析的新批评文学分析方法的没落。与此同时，解构主义、马克思主义和女性主义也开始挑战新批评的假设。新批评认为一个文学文本是一种客观的艺术品，它的存在是独立的，甚至不依赖于文本的作者、读者与文本产生的时代。根据新批评的观点，一个文本的意义就产生于对文本的“细读”当中，这种“细读”甚至能够产生出一种不带任何偏见的客观的有关于文本的意义的阐释。而新历史主义认为，文本是文化与历史的产物，对文本的阅读与阐释必须联系文本产生的文化与历史的因素。

新历史主义是与解构主义（后结构主义）、马克思主义和女权主义一起兴起的，无论是在理论假设上还是在研究方法上，都深受这些方法的影响。特别是解构主义和马克思主义，与新历史主义有很深的渊源关系。葛林伯雷曾经在一篇文章中回顾了自己与解构主义、马克思主义的关系，一方面，他本人 20 世纪 70 年代在加州大学伯克莱分校一直讲授诸如“马克思主义美学”一类的课程，只是在受到一些挫折后，才开始讲授“文化诗学”一类的课程。说到解构主义的影响时，他说：“米歇尔·福柯生前最后五六年始终待在伯克莱的校园里，说得更宽泛点，还有欧洲（尤其是法国）人类学和社会理论家们在美国的影响，都对我自己的文学批评实践的形成发生过作用。”④同样是在这篇文章中，他承认自己在

---

① Charles E. Bressler, *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, 2nd ed., New Jersey: Prentice Hall, 1998, p. 241.

② ［美］伊丽莎白·福克斯－杰诺韦塞：《文学批评和新历史主义的政治》，张书玉译，张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社 1993 年版，第 53 页。

③ ［美］布鲁克·托马斯：《新历史主义与其他过进话题》，程巍译，张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社 1993 年版，第 67 页。

④ ［美］斯蒂芬·葛林伯雷：《通向一种文化诗学》，盛宁译，张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社 1993 年版，第 2 页。

使用“流通”这个术语时源于雅克·德里达的影响。① 根据布莱斯勒的描述，通过阅读福柯的社会和文化研究，“文化诗学”的批评家受到了福柯对文学、历史、文化和社会的本性的无休无止的质疑，就像福柯一样，他们拒绝接受传统的、陈词滥调式的答案。从马克思主义者那儿他们学会了：历史是被生活于其中的人形成的，而且所有的生活都有相关性。他们也相信：我们用我们的手做什么、我们如何挣钱确实影响到我们如何思考和思考什么。②

二　理论概述

尽管葛林伯雷强调“文化诗学”是一种“实践”而不是一种“教义”③，但其共同的理论假设还是隐约可辨的。学者阿兰姆·维塞（H. Aram Veeser）在编辑《新历史主义读本》时，尝试总结出新历史主义的五个理论假设，它们是：(1)每一表达行为都建立在物质性实践的网络当中；(2)每一用来谴责的揭露、批评和反对行为都有沦为自身揭示的实践的牺牲品的危险；(3)文学和非文学的“文本”不可分离地流通；(4)没有话语——不管是想像的还是档案文献的——获得了永恒不变的真理或是表达了不可更易的人性；(5)在资本主义条件下，一种适于描述文化的批评方法和语言参与着它们自身描述的经济行为。④ 应当说，若是在这五个假设而外，再加上“新的历史观”，这种描述就显得更为全面了。维塞在同一篇文章中还逐条引用新历史主义批评家的观点对这五个假设作了说明。这里的第一、二个理论假设其实是相互关联的，都旨在说明任何表达行为（包括文学）都是处在一定的社会历史语境中做出的，而且，即使这种表达行为看似是在反对某种社会实践，但往往又有沦为这种社会实践的牺牲品的可能。第三个理论假设指明了新历史主义批评家在文学和非文学“文本”之间进行跨学科的批评趋势。第四个理论假设指明话语作为一种描述行为的主观性，就像新历史主义学者对历史所阐释的那样，描述行为从来不会是客观的。第五个理论假设被维塞阐释为“新的经济学需要新的诗学”，亦即“资本主义的文学要求

---

① ［美］斯蒂芬·葛林伯雷：《通向一种文化诗学》，盛宁译，见张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社1993年版，第10页。

② Charles E. Bressler, *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, 2nd ed., New Jersey: Prentice Hall, 1998, p. 240.

③ ［美］斯蒂芬·葛林伯雷：《通向一种文化诗学》，盛宁译，见张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社1993年版，第1页。

④ H. Aram Veeser, *The New Historicism*, *The New Historicism Reader*, New York: Routledge, 1994, p. 2.

资本主义的诗学"。[①] 这明显地表现在新历史主义批评家对当代文化现象的一些分析当中。这里着重谈谈新历史主义批评中两个基本的理论假设，前一个说明新历史主义的历史观，这是新历史主义之所以成为新历史主义极为重要的一个方面；后一个说明新历史主义的文本观，这是新历史主义从事文学批评时一种基本的文学观念。

1．历史是一种话语

布莱斯勒认为，新历史主义的代表人物尽管不能被视做编集成典的批评学派，但他们关注一系列相似的问题，他们最主要的兴趣是："从 19 世纪中期到 20 世纪中期，文学分析中的历史方法是错误的。"[②]本着这样一种精神，当时还在美国理论界呼风唤雨的新批评很自然地成了他们攻击的靶子。他们认为，在新批评这种方法论中，首要的是文本与艺术对象自身，历史被视做文学已知的背景，只是第二性的。换言之，文本作为审美对象映照着它那个时代的历史，历史语境只是用来阐释首要关心的对象——文本。因此，历史在新批评那里是客观、透明、已知的，历史就像被写出来的一样，是一种精密的关于事件真的如何发生的观点。[③] 这种历史观被新历史主义的提倡者称为旧历史主义。而他们努力提倡的是新历史主义，这是一种"新的历史观"，这种历史观不是将历史视为对过去的事的真实描述，而是视为描述过去发生的事的一种"话语"。新历史主义宣称所有的历史是主观的，是被人写出来的，写的人的个人偏见影响了对过去的阐释。因此，历史并不能为我们提供某种真理，也从来不会给我们有关于过去事件的完整的精确的图景，历史与其他学科一样，是思考与描述世界的一种"话语"。正是在这方面，新历史主义者从法国的后结构主义思想家福柯那儿获益良多。

福柯对历史的概念进行了重新审视。他认为历史不是线性的——没有确定的开始、发展和结局，同时也不是目的论的——它并不是有目的地朝着某种已知的目标前进，因此历史不能被解释为被某种神秘的命运和全能的神所控制的一系列原因和结果。对福柯来说，历史是多种多样的话语或多种多样的人们关于他们所生活的世界的思考和说话的方式——艺术的、社会的、政治的。而这些话语在既定的历史时期里的相互作用不是任意的，而是有赖于统一的规则或模式的，福柯把这称为知识范式。为了挖掘任何给定的历史时期的知识范式，福柯发展起了他所谓的"知识考古学"：考古学家必须缓慢而且仔细地挖掘重重地层以

---

① H. Aram Veeser, *The New Historicism*, *The New Historicism Reader*, New York: Routledge, 1994, p. 19.

② Charles E. Bressler, *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, 2nd ed., New Jersey: Prentice Hall, 1998, p. 238.

③ Charles E. Bressler, *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, 2nd ed., New Jersey: Prentice Hall, 1998, p. 237.

展示过去的符号宝库，而历史学家必须展示话语的每一层面，以便把它们整合在一起形成人们的知识范式。从这个角度看，福柯认为历史是一种权力（形式）。因为每个时代和每个人都会发展起自身的知识范式，事实上，这种知识范式控制着那个时代或人群如何观察现实。所以福柯认为知识范式如何从一个历史时期向另一历史时期转变是不明确的。同时，福柯认为这种知识范式本身也不是单一逻辑的，因为历史学家在发现知识范式的时候必然受到他自己生活于其中的知识范式的影响。所以历史学家在描述给定时代的历史范式之前必须能够面对和描述其自身的偏见。[①] 正是通过福柯，新历史主义学会了把历史作为话语（一种语言陈述形式），并看到了历史背后的权力（意识形态），开始关注形成历史的各种文本之间错综复杂的关系。

新历史主义的学者之一海登·怀特（Hayden White）在《作为文学虚构的历史文本》和《历史主义、历史与修辞想像》等文章中认为：历史是一种诗意的虚构的叙事话语，对它的阐释需要修辞性的阐释。他引用弗莱的理论，认为历史接近于诗歌，属于话语写作的范畴，在历史中存在神话式的情节结构，它本质上是一种杂交式的文类，是历史和诗歌结合后的产物。当历史学家在努力使支离破碎和不完整的历史材料产生意思时，必须要借用柯林伍德所说的“建构的想像力”。所以他认为把历史叙述成悲剧、喜剧、传奇或讽喻，完全取决于历史学家本人的叙事观点——如历史学家对法国大革命的看法。他认为历史事件本身并没有内在的美学效果，是历史学家受意识形态的影响而赋予了它，所以他说“历史是象征结构、扩展了的隐喻”[②]。

新历史主义的这种“新的历史观”不仅影响到人们对作为一种话语形式存在的历史本身进行全新的审察，而且也深刻地影响到文学研究中的历史观念的革新。

2. 文本是文化的产物，同时也形成文化

新历史主义关注历史，并关注形成历史的各种文本之间错综复杂的关系。在将历史文本化和话语化之后，他们又将文本历史化。文本于是成了历史和文化的产物，成了存在于作者、社会、习俗、制度和社会实践的文化网络中的社会性文本。伊丽莎白·福克斯－杰诺韦塞在谈到新历史主义的这一文本观时说：“本文不是存在于真空中，而是存在于给定的语言、给定的实践、给定的想像中。语言、实践和想像又都产生于被视为一种结构和一种主从关系体系的历史中。所有以集体名义写作——虽然可能十分狭隘并以自我为中心——的文本制作者

① 参阅［法］福柯：《知识考古学》，谢强、马月译，北京：三联书店1999年版。

② ［美］海登·怀特：《作为文学虚构的历史文本》，张京媛译，张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社1993年版，第160～168页。

们，都是带着这样一种意识写作的，即他们是那些组成社会和文化的大众的特权代言人。对不同文本之间联系的关注把他们引向历史……作为社会和性别关系的表现形式的本文本身就构成了种种关系体系：不是与历史无干的关系，而是由时间、地点和统治所构成的历史联系。如果对这些关系的结构缺乏清醒的意识，那么对本文的阅读就会沦为私下的琐事。"①确实，在新历史主义者看来，文学文本是各种社会力量交汇的场所：一方面，它是在社会文化的语境中形成的；另一方面，它自身也对这种社会文化的形成起到重要的作用。

新历史主义对待文学文本的理论观念也可以说是前面阿兰姆·维塞所概括的新历史主义的五个理论假设的基础。这种观念深刻地体现在新历史主义批评家具体的文本研究当中。

新历史主义批评家的批评实践主要集中于两个领域：英国文艺复兴研究和当代文化研究。在英国的文艺复兴研究中，他们更关注描述历史的新的方法与文学文本究竟是如何与历史构成同谋的关系的。而在当代文化研究中，他们更关注文学文本与非文学文本是如何在资本主义经济条件下相互流通并构成同谋关系的。关于当代文化研究，我们将在本章的"个案研究"中谈，下面主要谈谈他们的英国文艺复兴研究如何反映出自己的理论假设。

葛林伯雷在《文艺复兴时期的自我造型》一书中提出了"自我造型"这一既关系到作者和文本，又关系到社会文化的概念，其方法即是"文化诗学"，其重点在于"观察作家于表达观念、感情，呈现本身的欲求时，所牵涉到的社会约束、文化成规、自我的形成及表达方式"。在分析莎士比亚时，他以《奥瑟罗》为例，说明莎士比亚本人与其中的角色伊阿古的关联："剧作家也能把未被见到的（政治、性行为、宗教、意识问题），加以铺写，将现成的资料转化为舞台的脚本，一方面将他人、社会的'真理'视做意识形态的产物、构成，一方面则能加以盗用、推翻。"也就是说，"文学的戏剧排场是以'含纳'、'转化'、'不苟同'的方式，去演出错综的意识形成与拒抗过程，在作品里一直是以'我'与'他'、'权威'与'外在'的冲突来达成自我塑造"。与葛林伯雷的研究方法类似，孟酬士在谈到英国文艺复兴时期的诗人锡德尼时，提出了"劝说"与"操纵"两个概念，这两个概念"蕴含了作者与读者、诗与宫廷（女王）、写作与政治、臣服与支配的关系"。孟酬士认为，锡德尼"将宫廷的游说修辞加以运用、操纵、经营，不仅以寓喻的方式向女王争宠，而且教谕她统治国家的道理。诗人反成了主宰，不纯只是臣民"②。

① ［美］伊丽莎白·福克斯－杰诺韦塞：《文学批评和新历史主义的政治》，张书玉译，张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社1993年版，第62页。

② 廖炳惠：《新历史观与莎士比亚研究》，张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社1993年版，第268～269页。

新历史主义批评家的这种文艺复兴研究表明,文学文本并不像新批评说的那样是一个封闭的客体,而是一种社会性存在的产品,作者是促成这种产品的论述主体,正像社会是由各种不同的主体与权力相互斗争形成的,这些文学文本确实是在社会的文化网络中形成的,同时也对这种文化网络的形成发挥重要的作用。

三、操作方法

概括地讲,新历史主义的操作方法可以用代表人物葛林伯雷的一种努力来说明,即试图探讨"文学本文周围的社会存在和文学本文中的社会存在"①。如果将社会存在理解为社会、历史或者说是更大范围的文化,那么,我们几乎就可以明白为什么葛林伯雷本人认为"文化诗学"比"新历史主义"一词更贴切地描述了文本分析的方法。也就是说,新历史主义在文本分析上的倾向是"文化诗学"的,其内涵即是面对文本时并不相信从孤立的文本内部能够阐释文本的意义,而是相信,要阐释一个文本的意义,我们必须做这样两个工作:(1)探讨"文学文本周围的社会存在",即探讨文学文本产生时的社会、历史与文化语境;(2)探讨"文学文本中的社会存在",即探讨存在于文学文本中、通过特定的文学语言表现出来的社会、历史与文化语境。鉴于此,布莱斯勒在谈到文化诗学的方法论时说:"为了理解文本的意义,文化诗学的批评家考察三个相关的领域:作者的生活,能在文本内发现的社会法则与规定,和被证明存在于文本中的作品的历史语境的反映。"②后两个领域可以说即是上文葛林伯雷说的两个因素,而第一个领域所说的"作者的生活",其实也可以纳入到"文学本文周围的社会存在"中去,因为作者是作为社会存在中的人生活的,正是这样的人创造了作品,即使是他的个人关怀也可视为作为个体的人的社会存在在作品中的反映。

新历史主义的这种批评方式被美国学者伊丽莎白·福克斯-杰诺韦塞称为"文化解读"(cultural reading,也可译为文化阅读)。③ 这可以视为一个与新批评的"细读"相对应的词,代表了新历史主义批评的一种文化分析倾向:分析文本

---

① [美]斯蒂芬·葛林伯雷:《文艺复兴的形式权力与权力形式》,转引自张京媛:《新历史主义与文学批评·前言》,北京:北京大学出版社1993年版。

② Charles E. Bressler, *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, 2nd ed., New Jersey: Prentice Hall, 1998, p. 246.

③ [美]伊丽莎白·福克斯-杰诺韦塞:《文学批评和新历史主义的政治》,张书玉译,见张京媛主编:《新历史主义与文学批评》,北京:北京大学出版社1993年版,第53页。

赖以产生的文化和体现在文本中的文化。伊丽莎白·福克斯－杰诺韦塞在谈到“文化解读”时，也谈到了“厚描”（又译“深描”）（thick description），并将这两者同时称为以《表述》杂志为“机关刊物”的新历史主义批评家“有声有色的欢宴”。[①] 他在谈到新历史主义时，甚至直接将其定义为“是一种采用人类学的‘厚描’方法的历史学和一种旨在探寻自身的可能意义的文学理论的混合产物”[②]。因此，“厚描”可以视为新历史主义学者在描述文化现象时采用的一种描述方法。这种方法来自于美国文化人类学家克利福德·格尔兹（Clifford Geertz），他是在 20 世纪六七十年代一系列的文化人类学论文中提出自己的文化概念与“厚描”的人类学研究方法的。他认为人必须视做“文化的造物”，而文化这一概念在他看来“实质上是一个符号学（semiotic）的概念”。他说：“马克斯·韦伯提出，人是悬在由他自己所编织的意义之网中的动物，我本人也持相同的观点。于是，我以为所谓文化就是这样一些由人自己编织的意义之网，因此，对文化的分析不是一种寻求规律的实验科学，而是一种探求意义的解释科学。我所追求的是析解（explication），即分析解释表面上神秘莫测的社会表达。”[③]正是为了使“对文化的分析”成为“一种探求意义的解释科学”，克利福德·格尔兹提出了“厚描”这一概念，尽管这一概念借自另一人类学家，但是他本人丰富了它，并使它成为自己文化人类学研究的一种基本方法，这个概念意为详细深刻地描述文化系统中的各种因素，可以是一首诗、一部历史、一个仪式、一种制度、一个社会，而且这种描述是一种解释，这种解释“能够把我们带入它所解释的事物的本质深处”[④]。应该说，在文化概念的理解、文化分析的观念与文化分析的方法上，新历史主义批评家都深受克利福德·格尔兹的影响。

四、批评特色

新历史主义的批评特色可从其批评领域的跨学科倾向与强调阐释方法上的对话中看出。

---

① ［美］伊丽莎白·福克斯－杰诺韦塞：《文学批评和新历史主义的政治》，张书玉译，见张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社 1993 年版，第 53 页。

② ［美］伊丽莎白·福克斯－杰诺韦塞：《文学批评和新历史主义的政治》，张书玉译，见张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社 1993 年版，第 52 页。

③ ［美］克利福德·格尔兹：《文化的解释》，韩莉译，南京：译林出版社 1999 年版，第 5 页。

④ ［美］克利福德·格尔兹：《文化的解释》，韩莉译，南京：译林出版社 1999 年版，第 22～23 页。

1. 跨学科的文化分析

新历史主义认为，各种不同的话语形成了文化。在新历史主义看来，话语的含义很广，包括各类文字作品、文学、艺术、社会活动和任何个人或集体依赖把观念和行动施加于他人而形成的社会关系。这样，把文本视为处于活动中的文化，新历史主义批评家跨越了艺术性产品和其他别的种类的社会产品或社会事件的界线，这些批评家要求我们把艺术家的作品当做社会性的文本来阅读，同时要求我们把美国总统的就职典礼当做像任何诗歌一样充满着符号和结构的修辞的审美事件来阅读和阐释。就这样，新历史主义在文本、语言和话语的旗帜下跨越了学科间的樊篱，在文学、历史、文学批评人类学、艺术、科学和别的学科之间没有了明确的界限。一个艺术品，就是一个文本，和别的所有的社会话语一样，是靠和它产生于其中的文化的互动关系而产生意义的。没有一种话语优于另外一种话语，所有话语都是被社会所形成同时也形成社会的必要参与者。① 这一点决定了新历史主义批评家跨学科的文化分析倾向。

2. 对话性的文本阐释

从阐释者角度来说，旧历史主义往往认为作品的意义寄于文本本身的结构和形式及其对给定的历史背景的反映，其意义是确定的；而新历史主义认为文本的意义在于作者和作品及作品所反映的历史的"协商"，其阐释是一种实践性的过程，其意义是不确定的、未完成的。新历史主义认为文本是"谈判"后形成的"协议"性产物，对它的阐释必须是一种多声部、社会性和对话性的文本阐释。

葛林伯雷认为："新历史主义的文化研究与建立在笃信符号和阐释过程的透明性基础之上的历史主义，其区别标志之一就是前者在方法论上的自觉意识。"②在新历史主义的批评家看来，文本不再是"透明性基础"上的"符号"，它被充分地历史化了，而对它的阐释当然也不再是"透明性"的了。"在文本和文化阐释中，存在的不再是一个声音，而是许多声音：我们自己的声音，那些别人的声音，和那些过去、现在和未来的声音。"③正如葛林伯雷在《莎士比亚的谈判》一书中所说："我梦见和死者说话，甚至现在我也对这个梦念念不忘。但错误之处在于想像我只听到一个单一的声音、他者的声音。如果我想听到一个声音，我就不得不听很多很多死者的声音。而且，如果我要听到他者的声音，我就不得不

---

① Charles E. Bressler, *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, 2nd ed., New Jersey: Prentice Hall, 1998, p. 245.

② [美]斯蒂芬·葛林伯雷：《通向一种文化诗学》，盛宁译，张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社1993年版，第14页。

③ Charles E. Bressler, *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, 2nd ed., New Jersey: Prentice Hall, 1998, p. 247.

听我自己的声音。和死者交谈，就像和我自己交谈一样，不是私己的事。"①这段话可以说是体现了新历史主义在文本阐释上的基本思想倾向。无疑，这种文本阐释是多声部的社会性对话，既是读者（阐释者）和文本的对话，又是读者、文本和其他文本的对话。换言之，对话性的文本阐释方法是一种把文本语境化的阐释方式，不是就文本谈文本，而是在一定的文化交往的语境中来阐释文本。新历史主义在文学分析的实践中强调所有人类活动的相关性，承认其本身的偏见，并且比旧历史主义和别的阐释方法提供对文本更为全面的理解。对新历史主义来说，阐释性分析的目标是对一种"文化的诗学"的真正理解，是一种观察生命和它的多种多样的活动的过程。

五、个案分析

上文指出，新历史主义的文学批评实践主要集中于两个领域：英国文艺复兴研究和当代文化研究。新历史主义的批评家用自己的批评方法将这两个看似不相关的领域共同纳入到自己的批评视野之中，即考察作品与社会的相互形成的过程。

这里我们举葛林伯雷的例子来说明新历史主义批评家是如何通过考察作品与社会相互形成的过程来说明艺术作品是各方"谈判"的产物。

尽管新历史主义的跨学科研究倾向已将研究的领域由文学的领域扩展到社会文化的各个方面，葛林伯雷还是说："对于我这样一个文学批评家来说，最具吸引力的实例还不是某人的政治生涯或某个公园，而是一部小说。"②对于他来说，这是一个"将娱乐或消遣、美学、公共领域、私人财产结合在一起的实例"。

1976年，一个名叫盖瑞·吉尔摩的罪犯从联邦监狱获释，迁到犹他州的普罗沃。数月后，他因拦路抢劫、连杀二人被捕，被认定犯杀人罪收监。此案轰动一时，因为吉尔摩自己要求处以死刑。由于法律保护，这一刑罚在美国已多年没有执行。结果，尽管遭到美国民权自由联盟和全国有色人种进步促进会的强烈反对，还是照吉尔摩的意思做了。此案的法律诉讼过程和最后的枪决成为全国新闻媒体注意的事件。早在判决宣布之前，诉讼过程就引起诺曼·梅

---

① Charles E. Bressler, *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, 2nd ed., New Jersey: Prentice Hall, 1998, p. 236.

② ［美］斯蒂芬·葛林伯雷：《通向一种文化诗学》，盛宁译，张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社1993年版，第12页。

勒(Norman Mailer,1923—　)和他的出版公司沃纳书社的注意,按照所印书籍书名页上的说法,这是"一家通讯公司"。梅勒的调查助手杰尔·赫森伯格和一名雇佣撰稿人兼调查员劳伦斯·席勒对该案进行了广泛的访问调查,收集到了法庭审判的文件、记录以及吉尔摩与他的女友之间的情书之类的个人文件。这些材料当中,有些是公开的,但许多是没有公开的,只好花钱买来,这些细节本身也成为上述材料的一部分,所有这一切经过梅勒的加工,都写进了他的《行刑者之歌》这部小说中。这部小说被称做"真实生活小说",是真实文献记录与梅勒独具特色的传奇主题的绝妙结合。小说在批评界和市场上都大受欢迎。紧接着,它就上了全国广播公司的电视微型系列节目。

梅勒的小说又进一步生出一些未曾预料到的枝节。在《行刑者之歌》撰写过程中,《民众》杂志曾刊载一篇评论梅勒的文章。一名叫杰克·爱波特的罪犯读后便写信向梅勒提供有关监狱生活的第一手资料。于是他们开始了通信交往,信中所提供的详细的信息以及梅勒所谓的"文学的分量"给梅勒留下了越来越深刻的印象。这些信件经兰登书屋编辑厄罗尔·麦克唐纳剪裁加工成书出版,书名为《野兽的肺腑之言》。这本书也受到广泛的好评,在梅勒的帮助下,作者获假释出狱。

梅勒在爱波特一书的前言中写道:"当我写下这些话的时候,爱波特今年夏天看来会获得假释出狱。他的确该出狱了。"爱波特则在书中写道:"在过去近二十年中,除了格杀、争斗和暴力行为,我从来没有同任何一个人有过身体接触。"爱波特成了名人,他在获释后不久来到一家通宵餐厅,他问一名侍者能否用一下男厕所。这位名叫理查德·艾登的侍者——他的愿望是当演员或剧作家——告诉爱波特餐厅内没有男厕所,请他上外面去。艾登陪他走到人行道上,而爱波特显然以为受到了挑衅,便操起一把厨刀刺进了艾登的心脏。爱波特被逮捕,又一次以杀人罪下狱。这些事件本身被写成一个剧本,也题名为《野兽的肺腑之言》,也受到好评。

通过对这个例子的详细列举,葛林伯雷意在说明:"社会话语"和"审美话语"之间存在着非常复杂的关系。他说:"文学批评论及艺术作品与所反映历史事件之间的关系有一套熟悉的术语,我们称之为隐喻、象征、寓言、再现,而最常用的是模仿。这些术语各有其丰富的历史,是绝对必要的,可是,不知怎么的,如果用它们来说明梅勒的书、爱波特的书、电视系列报道、剧本等等构成的那种文化现象,它们总让人觉得又不那么合适。不仅对于当代文化现象不合适,对于过去的文化也是一样。这样,我们就需要有一些新的术语,用以描述诸如官方文件、私人文件、报章剪辑之类的材料如何由一种话语领域转移到另一种话语领域而成为审美财产。我认为,若把这一过程视为单向的——从社会话语转为审美话语是一个错误,这不仅因为这里的审美话语已经完全和资本主义的经济活动

捆绑在一起,而且因为这里的社会话语已经荷载着审美的能量。吉尔摩不仅明确表示,《飞越疯人院》的电影使他深受感动,而且,他的整个行为规范似乎都是由美国通俗小说、包括梅勒本人的小说所再现的种种特点铸造的。"[①]葛林伯雷认为,在资本主义的社会话语和审美话语中间存在着"流通",而正是这种流通构成了现代审美实践的核心。本着这种观念,他进一步审察艺术作品的形成,并且认为"艺术作品本身并不是位于我们所猜想的源头的纯清火焰。相反,艺术作品本身是一系列人为操纵的产物,其中有一些是我们自己的操纵(最突出的就是有些本来根本不被看做是'艺术'的作品,只是别的什么东西——作为谢恩的赠答文字,宣传,祈祷文等等),许多则是原作形成过程中受到的操纵。这就是说,艺术作品是一番谈判(negotiation)以后的产物,谈判的一方是一个或一群创作者,他们掌握了一套复杂的、人所公认的创作成规,另一方则是社会机制和实践。为使谈判达成协议,艺术家需要创造出一种在有意义的、互利的交易中得到承认的通货。有必要强调,这里不仅包含了占为己有的过程,也包含着交易的过程。艺术的存在总是隐含着一种回报,通常这种回报以快感和兴趣来衡量。我应该补充说,这里总要涉及社会的主宰通货——金钱和声誉。我这里用的'通货'是一个比喻,意指使一种交易成为可能的系统调节、象征过程和信贷网络。'通货'和'谈判'这两个术语就是我们的操纵和对相关系统所作调节的代码。"[②]在这里,葛林伯雷用一种隐喻性的商业语言说明了艺术作品文本形成的文化机制:作为"通货",它是创作者与"社会机制和实践""谈判"所形成的"协议"性产物。而这正是葛林伯雷通过在社会话语与审美话语进行跨学科文化分析得出的结论。

六、学生范文

个人意识与历史叙述

作为文学与历史的双重文本(鲁迅称之为"史家之绝唱,无韵之《离骚》"),《史记》的强烈抒情色彩是个人意识卷入历史叙述的必然结果。这使《史记》从

① [美]斯蒂芬·葛林伯雷:《通向一种文化诗学》,盛宁译,张京媛主编:《新历史主义与文学批评》,北京:北京大学出版社1993年版,第13~14页。

② [美]斯蒂芬·葛林伯雷:《通向一种文化诗学》,盛宁译,张京媛主编:《新历史主义与文学批评》,北京:北京大学出版社1993年版,第14~15页。

正统历史叙述的貌似客观性的正常轨道中偏逸出来，个人情感直接呈现于文本叙述中，这在《本纪第七・项羽》、《列传第一・伯夷》、《列传第二十四・屈原贾谊》、《列传第二十六・刺客》中有极明显的暴露。生理残损导致的不完满感和对道德正义的强烈关注使得司马迁在书写的时候陷入了一种焦灼状态，个人情感不自觉地沉溺在历史文本中，个人情感的强烈渗入破坏了史书叙述的貌似客观性，直接引发了接受者和作者本人的情感共鸣，因此也就有了后世对《史记》的文学性接受。

天汉三年（公元前98年）司马迁48岁时遭受腐刑是值得强调的一个转折点。李陵事件本身的是非曲直我们可以暂不涉及，司马迁本人关于此事件的“基本态度”才是真正的症候所在。司马迁本人关于此事的或明或暗的多次陈述一直在渲染“郁结”和“发愤”情绪，这种用强烈的情感倾诉代替可能的理智判断的行为方式表明了他内心的情感偏执。对于这个具有强烈的历史正义感的史官来说，在李陵事件中受辱在根本上是一次精神阉割，切断了自我信念与历史演进的同一性联系之后的司马迁仅仅作为一个卑微的个体裸露在整个国家意识形态的边缘。

个人情感的卷入首先是由言语组织的符号象征性和《史记》叙述形式的错综变化（即所谓“文法”）呈现的。其次则表现为个人评价控制史书叙述，把项羽列入“本纪”体例，把刺客们用“列传”加以激情叙述都是众所周知的“革命”思想，这导致了司马迁个人评价与国家意识形态的直接冲突，难怪正统史家指《史记》为“谤书”。在全书事件、人物的归类、编列上的取舍、排序暗含着固定某种意识形态序列的形式要求，国家意识形态作为一个完整的释义系统，已经规定了天子、忠臣、百姓和叛臣在整个等级文化中的位置，而司马迁的个人编排将叛臣和逆民纳入了历史叙述的正式文本并置于较高地位，这很难为国家意识形态容忍。幸运的是，汉武帝时只是初步建立了一个完整的国家意识形态释义标准，皇权在文化上的控制力还远未登峰造极，这就产生了《史记》这个幸运的“绝唱”，使历史叙述成为抒情的《离骚》（一种文学的创造）有了可能。

司马迁个人意识进入史书叙述现场的另一个证据是“本纪”、“世家”、“列传”每篇末的“太史公曰”。作为一种创新形式，“太史公曰”使史书撰写者司马迁介入到叙述文本中“说话”。例如，在《列传第三十二・淮阴侯》篇末：“太史公曰：‘吾如淮阴，淮阴人为余言，韩信……余视其母冢……不亦宜乎！’”用“余”在淮阴看到的韩信母亲坟墓及打听的相应情况引入对韩信“夷灭宗族”的历史评价；又如《列传第二・管晏》中“假令晏子而在，余虽为之执鞭，所忻慕焉”，在其他人物传记之后也出现了大量的第一人称代词“余”、“吾”，并以史家本人的考察经历引发评论，在“太史公曰”格式下进行种种历史假设和个人经验的叙写。

“太史公曰”格式使司马迁本人的个人意识（个人评价）得以介入史书叙述，

这种对国家权力话语的偏逸必然在其后受到具有整合功能的国家意识形态系统的纠正，因此后来的史书文本中此格式被国家意识形态固化，即必须依据叙述对象在主流话语中的序列进行叙述，从形式到内容都在确认国家意识形态。史书叙述即使有“个人的声音”介入历史叙述，这个“个人”也只能是国家意识形态的代言人或传声筒，必须代表“皇统”及依附皇统的道统对被叙述历史事件、人物做出“历史评价”，这样一来史书就成为诠释国家意识形态的工具之一，后世史家对这一体例的使用无不循此道路。《汉书》的“赞曰”是隐去第一人称主语的，史书撰写者的个人意识缺席，而以整个国家意识形态代言人的全能口气进行历史评价，因此“赞曰”的主语实质上是无所不在(因而也就没有必要标明)的国家意识形态。“二十四史”之外最重要的史书《资治通鉴》的“臣光曰”则直接以主语代词“臣”表明司马光在史书叙述中是以权力等级规定的公共身份“臣”做出历史评价的，在这一格式下“余”、“吾”等标志个体的词语却绝少出现，而是大量直接省去个人性第一人称主语代词的政治伦理的批判和陈述。“赞曰”、“臣光曰”实际是对历史事件、人物的“国家谥法”的运用，是“定性”结论。而司马迁在“太史公曰”这一格式下进行的评价在很大程度上是从个人角度出发的，逸出了国家意识形态“忠奸”区分的基调，成为古代中国史书编修史上一个不和谐音。

但是，司马迁本人，或许还包括绝大多数后世史家，都没有料到这一格式产生了一个意外结果：当稳固的皇统与道统合一的社会伦理出现裂痕时，这一格式为部分坚持“道统”相对独立性的士人提供了介入史书叙述的合法形式，从而有可能从皇统中剥离出相当程度的士阶层的集体意志，从“道统”意义上进入政治伦理判断领域。事实上对于皇帝宠幸骄横的臣子和妃嫔的诸多批评中暗含了一种儒家思想基调。但有必要强调的一点是：在根本上、在长期效应上，这种批判是服务于皇统的长期利益的，其中心仍然是道统依附于皇权。

（北京师范大学中文系 1998 级本科生　周文翰，本文为其毕业论文节选）

七 进一步阅读书目

1. 张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京：北京大学出版社 1993 年版。

2. H. Aram Veeser (ed.) *The New Historicism Reader*, New York: Routledge, 1994.

第十一章
后殖民批评

后殖民批评(postcolonial criticism),是指20世纪70年代兴起于美国、建立在后殖民主义(postcolonialism)基础上的一种批评理论话语,其代表人物有萨义德(Edward W. Said, 1935—2003)、斯皮瓦克(Gayatri C. Spivak, 1942—)和霍米·K·巴芭(Homi K. Bhabha, 1949—)等。若要弄清楚后殖民批评,首先需要弄清楚后殖民主义理论;而要想对后殖民主义理论有所界定,又需要对殖民主义(colonialism, 也称旧殖民主义)和新殖民主义(neo-colonialism)作一简单回顾。

一、发展过程

殖民主义也称旧殖民主义,指的是殖民宗主国与殖民地国家所形成的殖民关系的第一阶段。殖民主义一般被限定在第二次世界大战以前,其特点是殖民宗主国在政治上、军事上对殖民地国家进行武装侵略,然后实施赤裸裸的直接统治。在这个过程中,殖民地国家全部或部分地丧失了自己的国家主权。新殖民主义是殖民关系的第二阶段。第二次世界大战之后,在“民族要独立,人民要解放”的历史语境中,绝大部分殖民地国家在政治上纷纷获得独立,取得了国家主权,从而摆脱了帝国主义的直接控制。但是由于种种原因,它们在经济与政治上仍然无法彻底摆脱它们对原西方宗主国的依赖。冷战开始之后,这些国家和地区形成了所谓的“第三世界”。这些国家大多人口众多、幅员辽阔、经济落后,在政治上与经济上都无法真正独立。

尽管对后殖民主义的界定还存在着种种分歧,但是基本上可以把后殖民主义看做是殖民关系的第三阶段。就这一阶段而言,大体上可以从以下三个层面接近后殖民主义。

第一，从既定事实层面看，后殖民主义可以被看做是一种文化霸权。也就是说帝国主义在其凭借武力实施经济掠夺结束之后，转而使用文化手段向第三世界国家推行文化渗透和扩张政策。在这一意义上，后殖民主义又可以被称为"文化帝国主义"(cultural imperialism)。汤林森(John Tomlinson)指出，目前谈论文化帝国主义的途径有四：其一是作为"媒介帝国主义"的话语，其二是作为一种"民族国家"的话语，其三是作为批判全球资本主义的一种话语，其四是作为现代性的批判的一种话语。① 从以上的罗列中我们可以看出，西方学者在谈论文化帝国主义时尽管切入的角度不同，但基本观点却大体接近，即文化帝国主义作为当代西方社会的一种强势话语，不仅对西方社会的公众形成了一种怀柔统治，更主要的是作为文化扩张的一个具体策略，已对第三世界国家构成了一种文化侵略，从而导致了第三世界国家本土文化的变异甚至消失。

第二，从文学层面看，在殖民主义的扩张中，已形成了一种殖民主义的文学，这种文学充满了欧洲文化至上和帝国有理的观念，旨在以其特有的语言、叙事，达到调节白人和殖民地国家人民关系的目的。而所谓后殖民主义的文学，并不是仅仅指帝国"之后才来到"的文学，而是对于殖民关系进行批判性考察的文学，它以种种方式抵制着殖民主义的视角。博埃默(Elleke Boehmer)指出："非殖民化的过程不仅是政权的变更，也是一种象征的改制，对各种主宰意义的重铸。后殖民文学正是这一改制重铸过程的一部分。后殖民作家为表现殖民地一方对所受殖民统治的感受，便从主题到形式对所有支持殖民化的话语——关于权力的神话、种族的等级划分，关于服从的意象等统统来一个釜底抽薪。因此，后殖民文学的一个突出特征就是帝国统治下的文化分治和文化排斥经验。尤其是在初级阶段，它也可以成为一种民族主义的文字。在此基础之上，'后殖民性'(postcoloniality)被界定为：殖民地国家的人民以强力或以别的什么方式为自己争取历史主体地位的这样一种状况。"②

第三，从批评层面看，后殖民主义主要是指以萨义德、斯皮瓦克、霍米·巴芭等为代表的后殖民主义文化理论与文化批评。后殖民的批评理论话语一方面受到后结构主义的影响，一方面又受到西方学界校园政治的影响。而自从萨义德发表《东方学》(1978)之后，这种旨在对殖民和后殖民写作进行分析的批评理论话语，本身又成为一套不断分化着的阅读实践。③ 但是也必须指出，后殖民批评

---

① 见[英]汤林森：《文化帝国主义》，李琨译，上海：上海人民出版社1999年版，第38～57页。

② [英]艾勒克·博埃默：《殖民与后殖民文学》，盛宁、韩敏中译，沈阳：辽宁教育出版社1998年版，第3～4页。

③ 见[英]艾勒克·博埃默：《殖民与后殖民文学》，盛宁、韩敏中译，沈阳：辽宁教育出版社1998年版，第7页。

虽然以马克思主义、解构主义、后现代主义为理论武器，试图对现行西方文明的主流话语进行改写，但"说到底仍是西方文化传统内部的一种自我扬弃和整合，所谓'后殖民'，不是指获得独立后的殖民地国家的知识分子对前宗主国文化所进行的批判，而是宗主国培养出来的一部分来自前殖民地国家的知识分子在他们自己置身其中的学术营垒中的反戈一击。"①弄清楚这一问题，有助于我们理解后殖民批评的复杂性。

以上概述了从殖民主义到后殖民主义的流变，那么，究竟什么是后殖民主义，什么是后殖民批评呢？虽然对后殖民主义进行定义非常困难，但大体可以把它看做是一场政治运动，一种20世纪70年代后期以来流行于西方学界的知识分子的话语活动，这种活动具有明显的颠覆性，并且为认识新型的帝国主义提供了崭新的视角，但是它并没有真正触动帝国的威权。而对于后殖民批评，则可以采用博埃默的归纳："后现代和后殖民话语的相遇，产生了一种后殖民的批评，它尤其张扬后殖民叙述中那些对理论特别具有吸引力的方面：它对那些符号示意过程中稍纵即逝、支离破碎的东西的兴趣；它对任何属性都是一种构成的关注。这种批评在获得所谓跨界、扩散的能力之后，便把后殖民的文本读成是一种历史的离心扩散。它们据信能够显示所谓'宏大叙述'一触即碎的脆弱；显示对于超验权威的侵蚀破坏；显示出帝国主义对世界所作解释的崩溃。总之，后殖民与后现代批评的理论关注有不少交叉重叠，例如边缘性、含混性和二项对立的消解，以及认为一切事物都是戏谑模仿的，杂交的，双重的，模仿的，借用的和第二手的等等。"②

二、理论概述

1．后殖民批评形成的文化背景

当艾拉·肖哈特(Ella Shohat)提出"'后殖民'究竟始于何时"的问题时，阿里夫·德里克(Arif Dirlik)的回答是"始于第三世界的知识分子到达第一世界学术圈时"③。尽管这一回答有调侃的意味，但是它却隐含着如下问题：后殖民批

① 盛宁：《人文困惑与反思——西方后现代主义思潮批判》，北京：三联书店1997年版，第176页。

② ［英］艾勒克·博埃默：《殖民与后殖民文学》，盛宁、韩敏中译，沈阳：辽宁教育出版社1998年版，第280页。

③ ［英］巴特·穆尔－吉尔伯特等编：《后殖民批评》，杨乃乔等译，北京：北京大学出版社2001年版，第97页。

评的批评主体是谁？他们具有怎样的身份？而这样的身份又对后殖民批评产生了怎样的影响？

以后殖民批评的代表人物萨义德为例，大体上可以回答这些问题。萨义德是巴勒斯坦人，生于耶路撒冷，小时候在开罗上学，后随父母移居黎巴嫩，并在欧洲国家流浪，1951 年到美国。他身处逆境，刻苦攻读，终于获得哈佛大学博士学位（1964），并执教于哥伦比亚大学英文系（教授）。萨义德是东方人，但他所受的教育都是西式的：能说一口典雅的贵族式英语，弹一手好钢琴，谈论起西方的歌剧如数家珍。这种独特的身世与经历，使萨义德能以东方人的眼光去看西方（尤其是美国）文化，以边缘话语去面对中心权力话语，从切身的流亡处境去看后殖民文化境遇。这使他的写作总是从社会、历史、政治、阶级、种族立场出发，去具体分析一切社会文本和文化文本。

然而，这只是问题的一个方面，问题的另一面是，当以萨义德为代表的来自第三世界的知识分子与西方学界的主流话语大唱反调时，其中是不是隐含了获取西方宗主国知识分子对其关注的微妙心理？德里克指出："同其他'后'字标记的词语不同，'后殖民'声称自己来路特殊，那就是早年常被冠之以'第三世界'之名的那个地域，因此它有志于完成文化话语的真正全球化：它要向全球扩展那些发源于欧美文化批评中心地带的精神的关切和方向，它还要向这些中心地带引入产生于早期政治上和/或思想上的殖民主义边缘地带的声音和主观看法，这些声音和主观看法如今要求在那些边缘地带找到倾听者。"[①]如果德里克的分析有道理，也就意味着因其批评主体的文化身份与学术身份的特殊，使得后殖民批评一开始就处于某种尴尬之中：一方面后殖民话语使其理论家获得了西方学界的认可，并由此引发一场声势浩大的后殖民话语生产；另一方面，后殖民话语在第三世界国家不是没有引起足够的重视，就是常常变形走样（如在中国，后殖民主义的先锋话语常常变成文化保守主义和民族主义的代名词）。

如果抛开那些非学术性的因素，我们在后殖民批评的形成中又会看到什么呢？吉尔伯特（Bart Moore - Gibert）指出："后殖民主义的出现以两种方式预示着西方高等教育中一统局面的结束。一方面，越来越多的第三世界知识分子出现于西方学术界，这一事实使文化差异问题变得突出起来并具体化。另一方面，由于以西方样式出现的人道主义课题已经失去生机，以此为业的教师们因而陷入失落感但又不甘雌伏，于是当一种新人道主义登上舞台时，就受到这些新批评家的支持。一个一向具有浮动性、杂糅性、迁徙性的学术研究圈只能本身也被标以'介于'的标记——介于理论和实践之间，介于文学研究和文化研究之间，介

① ［美］阿里夫·德里克：《后革命氛围》，王宁等译，北京：中国社会科学出版社 1999 年版，第 111 页。

于马克思主义和存在主义之间，介于局部和普遍之间，介于个体与公共之间，介于自我与民族之间。"[①]如此谈论后殖民主义/后殖民批评可能更公允、更客观，这种观点也可以作为认知后殖民批评的一个重要参考。

2. 后殖民批评的理论资源

（1）法农的"民族文化"思想。弗朗兹·法依的思想活动处于新殖民主义的语境中，但人们一般把它当做后殖民主义理论的先驱。他在短暂的一生中，写下了几部对后殖民主义理论家具有重要启发的著作：《黑皮肤，白面具》(1952)、《垂死的殖民主义：阿尔及利亚革命的第五年》(1959)、《地球上不幸的人们》(1961)和《为了非洲的革命》(1964)等。而他最重要的思想是对民族文化的强调。

法依认为，为了达到侵略的目的，殖民主义并不仅仅满足于对被统治国家的现在和未来实行统治，也不仅仅满足于把一个国家的人民握在掌中并把本土人头脑中的一切内容掏空，而是出于一种邪恶的逻辑，转向被压迫人民的过去，对其加以歪曲、丑化和毁坏。"殖民主义刻意寻求的就是向本土人的头脑中塞进一种认识：如果这些殖民者撤离了，他们就会立即重新落入野蛮、低级、兽化。"[②]正是在这样一种逻辑的驱使下，殖民主义者在被殖民地强行推销自己的文化，而把被殖民地的民族文化打入了冷宫。一个民族的传统和文化长期处于被遗忘状态，这个民族就必然会丧失民族精神和民族意识，而最终导致一个民族的灭亡。为了把被殖民地的民众唤醒，法依指出，本土知识分子肩负着义不容辞的责任，他们应该恢复和弘扬自己的民族文化，做民众的代言人；同时他们也应该发展自己的文学，这种文学是战斗的文学、革命的文学和民族的文学。总之，本土知识分子应该为自己的民族文化而战，而为民族文化而战首先意味着要为自己的民族解放而战，因为只有民族的解放才是文化建设的基础。[③]

（2）福柯的知识/权力理论。米歇尔·福柯与后殖民主义并没有直接的关系，但是他的理论，尤其知识/权力理论极大地开启了后殖民批评家的心智。福柯认为，人类现在所积累的知识，实际上是非常不稳定的，它是由无数的知识断层或由一套一套各自独立的"话语"累积而成的。因此，知识的形成不是先验或超验的产物，而是人的理智按一定的认知范式所进行的一种理性的实践活动。在这种理性实践中，真正起作用的是"权力"。在《疯癫与文明》、《知识考古学》

---

① ［英］巴特·穆尔－吉尔伯特等编：《后殖民批评》，杨乃乔等译，北京：北京大学出版社 2001 年版，第 51 页。

② 转引自［英］巴特·穆尔－吉尔伯特等编：《后殖民批评》，杨乃乔等译，北京：北京大学出版社 2001 年版，第 162 页。

③ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, translated by Constance Farringion, New York: Grove Press, 1963, p. 178.

等论著中，福柯论证的一个主要问题是什么是权力，权力是如何实施的，当某人对另一个实施权力的时候，究竟发生了什么。[1] 同时，福柯又考察了话语与权力之间存在的错综复杂的关系。他认为，话语是一种压迫和排斥的权力形式，话语又是权力争夺的一种特殊的对象，谁拥有了某种话语，谁就拥有了某种权力。而当一个社会被某种话语所垄断时，人们一旦脱离了这种话语就无法进行思想。正是由于这一原因，福柯才指出："在每个社会中，话语的产生都是同时由某些过程来控制、选择、组织和分配的，这些过程的作用就在于挡避针对于它的权力和危险，控制偶然事件并掩饰话语巨大而乏味的物质性。"[2]基于这种观点，福柯把自己的研究确定为知识考古学，后来又更加明确地称之为"知识系谱学"。这一研究所关注的并不是知识本身，而是知识形成过程中所遵循的规则、规定、标准、程序，以及其中必然涉及的各种分类、信念和惯用的方法等。

福柯的理论对萨义德产生了很大影响，在萨义德的东方学/东方主义（Orientalism）的理论构想中，他认为，通过各种媒介、学科的建构，西方人把一个真实的、地理学意义上的"东方"（East）变成了一个想像的和话语的"东方"（Orient），而这样的"东方"体现的恰恰是西方对东方的一种权力关系。[3]

此外，对后殖民批评产生重要影响的理论资源还有葛兰西的文化领导权理论、德里达的解构主义理论等。

操作方法

萨义德、斯皮瓦克与霍米·巴芭可称为后殖民批评的"三驾马车"，其操作方法主要体现在他们的理论思考中。但限于篇幅，这里着重介绍萨义德和斯皮瓦克的观点，并在此基础上思考后殖民批评家的总体策略。

1. 祛"东方"之魅

在后殖民批评的开山之作《东方学》（1978）中，萨义德想要表达的是这样一个观点：所谓的"东方"并非地理学意义上的"东方"，而是西方宗主国在殖民扩张的过程中，被话语"编码"和"建构"出来的"东方"。这套话语构成了"东方

---

① 见《权力的眼睛——福柯访谈录》，严锋译，上海：上海人民出版社 1997 年版，第 27 页。

② Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, New York: Random House/Pantheon, 1972, p. 216. 转引自徐贲：《走向后现代与后殖民》，北京：中国社会科学出版社 1996 年版，第 130 页。

③ 见［英］巴特·穆尔-吉尔伯特：《后殖民理论——语境 实践 政治》，陈仲丹译，南京：南京大学出版社 2001 年版，第 37 页。

学”的知识体系，而这套知识体系又是西方的军人、殖民官员、外交家、科学家、新闻记者、旅游者、考察队、冒险家、作家等通过他们亲身经历、见闻、感受、想像、思考、言说和写作，在漫长的时间里逐步建立起来的。而由于这套知识/话语是二元对立模式之下的产物，因此，欧洲被先入为主地看做是理性的、贞洁的、成熟的和“正常的”；东方则被先在地看做是非理性的、堕落的、幼稚的和“不正常的”。因此，这套话语中呈现出来的“东方”并非真正的东方，而是西方人自以为是的“东方”。这样，虽然西方人一直没有停止对东方的认知，但这种认知很大程度上是建立在偏见、想像和为我所用的基础之上的。于是，东方的被认知之日实际上也是东方的被遮蔽和被歪曲之时；认知的程度越高，扭曲的程度也就越深。正是在这一意义上，萨义德指出：“东方学归根到底是一种强加于东方之上的政治学说，因为与西方相比东方总处于弱势，于是人们就用其弱代替其异。”①

因此，在萨义德看来，东方学/东方主义不是一个知识的问题，而是一个权力的问题。东方学/东方主义以知识的形式论证了殖民扩张的合法性。而在这一过程中，美学叙事扮演着一个至关重要的角色。萨义德指出：“小说对于形成帝国主义态度、参照系和生活经验极其重要。”“叙事，或者阻止他人叙事的形成，对文化和帝国主义的概念是非常重要的。”②正是基于这一原因，对一些经典的文学作品进行重读就具有了重要意义。萨义德认为，之所以这样做，“其目的并非试图贬低这些作品的价值，而是对它们的某些假定前提进行重新审察，超越某种主人/奴隶式二元对立关系对它们的控制”③。而萨义德本人正是通过对《鲁滨孙漂流记》和《黑暗的心》等小说的重读，发现了其中的殖民叙事，从而从一个特殊的层面达到了为“东方”祛魅的目的。

2. “属下”能否说话

在谈到“三驾马车”的区别时，西方学者指出，萨义德总的来说拒斥解构主义，对马克思主义持怀疑态度；巴芭认同前者，但对后者持敌意态度；而斯皮瓦克大体上对二者均坚决拥护。从斯皮瓦克对马克思主义的认同上看，她更接近于法侬等老一代的后殖民批评家。而更重要的是，斯皮瓦克是第一位使女性主义的理念渗透到后殖民批评中并使之产生作用的人。这样，她就不光弥补了萨义德和巴芭工作的缺陷，也在很大程度上弥补了早期后殖民批评的不足。④

作为出生于印度的美国学者，同时也作为一位女性学者，斯皮瓦克既关心妇

---

① ［美］爱德华·W·萨义德：《东方学》，王宇根译，北京：三联书店1999年版，第260页。

② ［美］爱德华·W·萨义德：《文化与帝国主义》，李琨译，北京：三联书店2003年版，第2、3页。

③ ［美］爱德华·W·萨义德：《东方学》，王宇根译，北京：三联书店1999年版，第452页。

④ 见［英］巴特·穆尔－吉尔伯特等编：《后殖民批评》，杨乃乔等译，北京：北京大学出版社2001年版，第81页。

女问题，也关心出身低贱的下层民众。她从葛兰西那里借用了“属下”（subaltern）的概念，把它与说话权联系在一起。在《属下能说话吗?》一文中，她用印度文化中“寡妇自焚”的例子说明这一问题。斯皮瓦克认为，印度妇女在丈夫死后，登上丈夫的火葬堆以身殉夫是印度某些地方的一种习俗。这种习俗在西方人眼中是不人道的，因此，他们从自身的立场出发要拯救印度妇女；印度土著从保护主义的立场出发，认为那些以身殉夫的妇女是自愿送死，白人的拯救无道义性可言。但问题的关键在于，当公说公有理婆说婆有理的时候，以身殉夫的妇女不能说话，也无法说话。别人“代表”她们说话，其结果只会造成她们的真实声音的被遮蔽。①

这样，斯皮瓦克就在萨义德开创的理论的基础上又向前迈进了一步：当萨义德面对同样的问题时，他可能把原因归咎于殖民统治者的强权，而斯皮瓦克却把批判的目标对准了当代西方一些“激进的”知识分子。比如，克里斯蒂娃的《谈中国妇女》表面上体现了她对中国非主流女性的道义关怀，但是在斯皮瓦克看来，这只不过是“仁爱”的第一世界女性主义者在构筑自我的过程中利用第三世界的一个绝好的例子。斯皮瓦克的这种理论姿态显然比萨义德更激进，而她对《简爱》等名著的解读同样也体现了她的这种激进立场。

3．抵抗遗忘

在前面的分析中我们已经提到，殖民化的过程是一个政治侵略和军事侵略的过程，也是一个文化侵略的过程。在这一过程中，西方宗主国一方面把自己的文化作为先进的文化推销到殖民地国家，一方面又把殖民地国家的文化看得一钱不值进而贬低、压制殖民地国家的民族文化。这样，殖民地国家的历史就被封存起来，它们因为被殖民而拥有了新的历史纪元——以西方宗主国的文化侵略和渗透作为自己历史的新的开端，而自己的民族的历史与文化却处在被遗忘状态。

从政治意义上说，后殖民文学与批评的出发点和归宿就是要唤起人们对殖民历史的记忆，与遗忘作斗争。这种主旨首先体现在一些叙事性的文本中。因为一些作家已意识到：“讲述历史就意味着一种掌握和控制——把握过去，把握对自己的界定，或把握自己的政治命运。”“有了历史和历史的叙述，他们就获得了进入时间的入口。他们被表现为掌握了自己生命进程的主人。”②而对于那些后殖民批评家来说，“抵抗遗忘”又成了他们基本策略。萨义德认为，“挖掘出遗

① ［美］斯皮瓦克：《属下能说话吗?》，见罗钢、刘象愚主编：《后殖民主义文化理论》，北京：中国社会科学出版社 1999 年版，第 138 ~ 157 页。

② ［英］艾勒克·博埃默：《殖民与后殖民文学》，盛宁、韩敏中译，沈阳：辽宁教育出版社 1998 年版，第 224 页。

忘的事情，连接起被切断的事件"①是知识分子的主要职责；而在评论法侬的《黑皮肤，白面具》一书时，霍米·巴芭指出：记忆是殖民主义与文化身份问题之间的桥梁，"记忆（memory）绝不是静态的内省或回溯行为，它是一个痛苦的组合（re-membering）或再次成为成员的过程，是把被肢解的过去（dismembered past）组合起来以便理解今天的创伤"②。在这个意义上，后殖民批评可以被看做是对于健忘症的一种理论抵抗，它的理论任务是提醒人们警惕遗忘的可怕后果。它是一种学术工程，致力于"故地重游"、重新唤起关于历史的记忆，深刻地反思殖民的文化后果。③ 可以说，只有殖民地国家的前史（pre-history）处在被人不断地重温和缅怀之中，他们才能驱除那些强加在他们身上的殖民化印痕，获得真正的自我，后殖民批评的学术工程才算真正落到实处。

四、批评特色

后殖民批评在西方世界是一种激进的、边缘化的、反主流、反体制的政治/文化批评，它与文学有关，但最终又超越文学批评。而由于其批评主体的特殊身份等原因，又使后殖民批评具有了如下特色。

1. 对抗性批评

萨义德指出："如果我用一个词永远同批评联系在一起（不是作为修饰语，而是作为对批评的强调），那么这个词就是'对抗'（oppositional）。"在他看来，对抗首先意味着道义上的反抗，于是，"批评必须把自己设想成对人的生活的改善，其本质是反抗各种形式的暴政、统治和滥用权力。它的社会目标是为了人类自由而生产非强制的知识"④。由此看来，后殖民批评所言的"对抗性"就是要把批判的矛头对准殖民意识形态，把批判的重点放在生产、传播和推销殖民意识形态的体制和文化霸权上。在这个意义上，后殖民批评实际上就是政治批评，它与"文化研究"有着同样的追求和抱负。与此同时，在对抗性批评的过程中，后殖民批评又强化了批评主体的重要作用，突出了批评者作为知识分子在暴政与

---

① ［美］爱德华·W·萨义德：《知识分子论》，单德兴译，北京：三联书店 2002 年版，第 25 页。

② Homi K. Bhabha, *The location of Culture*, London: Routledge, 1994, p. 63. 转引自陶东风：《文化研究：西方与中国》，北京：北京师范大学出版社 2002 年版，第 117 页。

③ 见陶东风：《文化研究：西方与中国》，北京：北京师范大学出版社 2002 年版，第 116 页。

④ Edward W. Said, *The Word, the Text, and the Critic*, London and Boston: Harvard University Press, 1983, p. 29.

强权面前所扮演的角色。萨义德认为，知识分子要敢于向权势说真话，“他既不是调解者，也不是建立共识者，而是这样一个人：他或她全身投注于批评意识，不愿接受简单的处方、现成的陈腔滥调，或迎合讨好、与人方便地肯定权势者或传统者的说法或作法”①。实际上，对抗性批评很大程度上就是从这种知识分子所继承和坚守的立场上体现出来的。

2. 第三世界批评

后殖民批评虽然是西方思想界内部的一种批评派别，但与其他派别有着重要的区别。这种区别表现在后殖民批评与第三世界国家，尤其是与第三世界的知识分子有着密切的关系。霍米·巴芭指出，后殖民话语之所以在西方学院机构流行起来，很大程度上是因为从殖民地出来的学者对自身的历史和身份进行严肃的理论反省，并在此基础上思考后殖民时代的文化意义的结果。② 这就意味着后殖民批评实际上是第三世界的知识分子来到第一世界之后所发起的一种学术造反运动，这种运动最终又从学术界走向了思想界、文化界和政治界，并打上了鲜明的“第三世界批评”印迹。同时，由于后殖民主义与后现代主义关系密切，也有人从“后现代”的角度来为后殖民批评定位：“后殖民这个概念乃是第三世界从所谓后现代世界秩序的边缘与其中心的对抗，以殖民关系定位来重写‘后现代状况’。”③这就意味着第三世界的批评家把当今西方的主流话语纳入到了自己的文化身份与学术背景中，进而对它做出了有利于第三世界的人们理解的改造。

3. 作为一种阅读策略

从文学的层面看，后殖民批评实际上体现为一种阅读策略（reading strategy）。在《逆写帝国》一书中，阿希克洛夫特（Bill Ashcroft）等学者认为，后殖民批评的阅读策略实际上是对经典的颠覆：“后殖民批评目前遵循着两条主要途径发展：一方面，通过对特定的后殖民文本的阅读与其在特定的社会历史语境之中和之上所生产的效果来考察；另一方面，通过既有的修辞和模式如讽喻、反讽、隐喻的‘重看’（revisioning），并根据后殖民的话语实践重读‘经典’文本（cononical texts）。前者与这一领域的传统范围联系甚密，后者近来已形成强有力的、颠覆性的文本性和‘文学性’观念，这种观念开启了新的重要的关注领域。”④萨义德对《黑暗的心》等小说的重新解读，斯皮瓦克对《简爱》等经典文本的颠覆性阅

① [美]爱德华·W·萨义德：《知识分子论》，单德兴译，北京：三联书店 2002 年版，第 25 页。

② 见张京媛主编：《后殖民理论与文化批评·前言》，北京：北京大学出版社 1999 年版，第 9 页。

③ 徐贲：《走向后现代与后殖民》，北京：中国社会科学出版社 1996 年版，第 173～174 页。

④ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London and New York: Routledge, 2002, pp. 191 – 192.

读，许多后殖民批评家对莎士比亚名著《暴风雨》的反复破译，其目的都是要推翻人们对经典作品的既成看法，从中分析出这些作品如何参与了帝国的建构，复活了殖民主义的历史经验。这样的阅读策略与其说是美学的，不如说是政治的，它的革命性是不言而喻的。

弄清楚后殖民批评的特色之后，可以对如下问题作进一步思考：既然后殖民批评与第三世界的关系密切，中国又属于第三世界，那么，后殖民批评对于中国来说具有怎样的意义呢？

众所周知，中国并没有像印度等国家一样完全沦为殖民地，但对于帝国主义的武装侵略和殖民主义的野蛮掠夺，中国人民又有着痛苦的记忆。清末民初一直到"五四"时期，为了走出落后就要挨打的阴影，中国开始了向西方学习的进程；改革开放之后，中国又掀起了新一轮的向西方学习的热潮。向西方学习本来无可厚非，但问题是，在这一过程中，有些人却表现出一种西方崇拜。对于西方国家来说，中国人的西方崇拜心理是它们求之不得的事情，因为这给它们推行后殖民主义的文化霸权战略打开了方便之门。但由于语境的复杂，我们对于这种文化侵略所形成的后殖民语境往往浑然不觉，之所以如此，主要是西方国家变原来的强制性征服战略为新的感染拉拢策略，从而使我们在这些"糖衣炮弹"面前放松了警惕。王一川指出："如果说，殖民语境与暴力武器或实力强制方式相连，那么后殖民语境则突出以魅力进行感染。前者是'明'的和'硬'的征服，后者是'暗'的和'软'的感化……于是，可以看到，西方对第三世界的支配和控制目的不变，但方式变了：它以温和、平等、善解人意、富于诗意、彬彬有礼的姿态，先解除对手的武装，然后乘虚而入，令其心悦诚服，从而倾心跟从。"①这就意味着，尽管中国不存在完全被殖民化的历史记忆，但当今的中国同样无法摆脱"后殖民状态"的全球语境。深入领会后殖民批评的理论，有助于理解我们自己的这种境遇，也有利于我们的回应与选择。

五、个案分析

后殖民批评有许多精彩的分析个案，这里我们选取萨义德对康拉德(Joseph Conrad,1857—1924)的中篇小说《黑暗的心》(*Heart of Darkness*)所作的分析来

① 王一川：《张艺谋神话的终结——审美与文化视野中的张艺谋电影》，郑州：河南人民出版社1998年版，第149～150页。

说明后殖民批评的阅读策略。①

《黑暗的心》自 19 世纪末问世以来，一直受到文学界的赞誉。一般认为，这是一部谴责殖民者侵略罪恶的作品，然而萨义德却在其中发现了康拉德的帝国主义态度。

萨义德认为，叙述者马罗虽然承认一切话语存在着局限，但他还是努力通过讲述自己到非洲内陆去找克尔茨的旅行来表现克尔茨的非洲经历的巨大魅力。这个叙述又是直接与到黑人世界中去的欧洲传教团的拯救世界的力量，以及伴随而来的劳而无功和恐怖联系在一起的。凡是在马罗极为感人的叙述中丢掉或省略甚至编造的东西，都充满了历史感，并在时间推移的叙述里得到了补偿。

马罗在直奔他所说的"非洲的心脏"的过程中，遇到了穿着不合时宜的白色制服的文员，后来又遇到了一个被克尔茨的天才深深打动了的、小丑似的俄国人。可是，在马罗的犹豫不决和对自己感觉和思想的奇怪沉思的背后，却是毫不退缩的旅程。尽管有许多障碍，他还是穿过丛林，经历了时间的考验，克服了艰难困苦，到达丛林的中心，即克尔茨的象牙贸易王国。康拉德在这里实际上是想让读者看到，克尔茨伟大的掠夺冒险、马罗逆流而上的旅途以及故事叙述本身，有一个共同的主题：欧洲人在非洲或在非洲问题上表现出来的帝国主义的控制力量和意志。

不过，与同时代的其他殖民主义作家不同的是，康拉德对自己所做的非常敏感，这与殖民制度把他——一个波兰移民——变成了帝国主义制度的一个雇员有一定关系。所以，《黑暗的心》不可能只是马罗的冒险历程的坦率再现，也是马罗这个人的戏剧化再现。他是昔日在殖民地里游荡的人，在某一时间、某一地点他把他的故事讲给一群英国人听，这群人大部分来自商业界。康拉德以此来强调：19 世纪 90 年代，一度是冒险而且时常是个人行为的帝国事业，已经变成商业帝国了。马罗的叙述使人们觉得无法逃脱帝国主义的历史力量。同时，帝国主义具有代表它所统治的一切发言的力量。

由此看来，《黑暗的心》具有强大的力量，从政治和美学的角度来看，它可以说都是帝国主义式的。这在 19 世纪的政治、美学甚至认识论上往往是不可避免的。因为假如我们不能真正了解别人的经验，我们因此必须依靠丛林里的白人克尔茨，或另一个白人马罗作为故事叙述的权威。

康拉德有意从叙述的角度来表述马罗的故事，其用意何在呢？他使我们认识到，帝国主义不但远远没有吞掉自己的历史，而且正发生在一个更大的历史背景下，并且为它所限制。这个更大的历史处在"奈利"号甲板上那一小圈欧洲人

① 见[美]爱德华·W·萨义德：《文化与帝国主义》，李琨译，北京：三联书店 2003 年版，第 28 ~ 40 页。

之外。然而，到那时为止，似乎还没有任何人住在那个历史区域里。这样，康拉德就只好让它空着。

康拉德恐怕不会通过马罗来展现帝国主义世界以外的任何东西。这是因为，当时康拉德和马罗有可能看到的非欧洲的东西十分有限。在他们的意识里，独立是属于白人和欧洲的；低等人或臣民是要加以统治的；科学、知识和历史是从欧洲发源的。当然，康拉德也小心地记录了比利时的不光彩与英国殖民态度的区别。不过他只能想像世界被瓜分成这个或那个西方的势力范围。但是，因为康拉德自己有着流亡边缘人身份的特别持久的残余意识，所以他十分小心地用一种站在两个世界的边缘而产生的限制来限制马罗的叙述。康拉德认识到，像叙述一样，如果帝国主义已经垄断了整个表现体系，尽管你和它不能完全沟通和同步，你作为一个局外人的自我意识还是能允许你积极地去理解这部机器是怎样运转的。这种垄断使帝国主义能在《黑暗的心》中既做非洲人，也做克尔茨以及其他冒险家，包括马罗和他的听众的代言人。因为康拉德没有完全被同化成英国人，所以他在他的每部著作中与英国人保持了一定的距离。

因此，康拉德的叙事形式预见了在他以后的后殖民时代两种可能的前景。一种前景是旧帝国世界有充分余地以传统的方式得到发展，随心所欲地按照欧洲或西方帝国主义的愿望改变世界并在二战之后巩固自己。西方人可能离开了亚非拉殖民地，但他们不仅把它们当做市场，而且当做思想意识的领地保留起来，继续他们在精神与思想上的统治。第二个前景可以这样表述，康拉德没有给我们提供这样一种感觉，认为他可以想像出一个可付诸实施的帝国主义的代替物：他笔下的非洲、亚洲或美洲的土著无法使自己获得独立；而且由于他似乎认为欧洲人的保护是不言自明的，他不能预见这保护终结之后会发生什么。但是，保护是要终结的，即使只是因为和一切人类的努力、和语言本身一样，它有它的过程，然后就要消失。康拉德和帝国主义碰撞了，表现了它的偶然性，记录了它的幻想与极大的狂暴和浪费。他使许多读者能够想像另一个非洲，而不只是被分割成几个欧洲殖民地的非洲。

总之，康拉德的天才使他能够认识到，尽管无处不在的黑暗是可以被控制和照亮的——《黑暗的心》中有许多次提到“文明的使命”，提到用意志的行动和力量壮大，用慈善或残忍的手段，把光明带给世界上黑暗的地方和人民——但是，必须承认，“黑暗”是独立存在的。克尔茨和马罗承认了黑暗，前者是在他临死时，后者是当他事后回想克尔茨遗言意义时。他们（当然还有康拉德）都有先见之明：因为他们懂得，他们所说的“黑暗”有其独立的性质，并且能再侵入并重新获取帝国主义已有的东西。但是，马罗和克尔茨也是他们的时代的产物。他们无法进一步承认，他们所见到的那种伤害和摧残人的非欧洲的“黑暗”，实际上是一个非欧洲的世界在反抗帝国主义。有一天它将重新获得主权和独立，而不

是像康拉德说的那样，重新制造黑暗。康拉德的局限在于，虽然他可以清楚地在一个层次上认识到帝国主义的本质主要是纯粹的统治和掠夺土地，他却无法得出结论，看到帝国主义必须结束，以便使殖民地人民在没有欧洲统治的情况下自由地生活。尽管康拉德严厉地批评了奴役他们的帝国主义，他却不能给殖民地人民以自由。

六、学生范文

想像的上海

娄晔编导的《紫蝴蝶》(2003 年出品)，绚丽而缠绵，作为 10 年精心准备的"东方传奇"，它将世纪末对上海的想像与改写推到了新的境界。然而，在这种想像与改写中也包含了诸种关系与难题——关于历史与历史阐释，自我与他者的定位，以及在这种二元身份定位过程中体现在主体身上的认识论局限与困境——都似乎暗示了民族文化与世界文明可能遭遇到的种种问题。姑且借用"后殖民"及其相关内容来指称这种困境(其实每种地方文化面对的实际情况是有着相当大差别的，很难用一个统一的概念完全概括)：当相对弱势的地区、国家文化遭遇一个强大的他者时，难道只能服从于"看与被看"的权力关系，乐此不疲地制造一个个"东方奇观"吗?

如同"五四"一样，为了与西方想像中值得唾弃的过去完全决裂，坚定的西化论者宣称，上海将追随以理性和秩序为特点的现代世界，努力做到脱胎换骨，即使不能够进入第一世界，也会是一个与第三世界完全不同的"美丽新世界"。

那么他们首先需要做的就是压抑历史创伤，重新发现大上海的情欲与风情——抹平作为"异物"与"他者"的特殊秉性，将自己置身于普遍主义的话语之中(有趣的是，从西方立场来看，东方则永远是充满特殊性的"异物")。《紫蝴蝶》对上海的想像与重构，正是基于这两个方面，从截然相反的两个方向开始(摩登的上海与革命的上海)，最后达到了殊途同归的现实效果——对置身于商品世界的当代中国城市的救赎，代表着对历史创伤创造性转化的召唤。一方面上海铭记住了侵略者的种种暴行：满目的疮痍、废墟、战火与游行抗议的人群。而另一方面则是，由有轨电车与总机电话网络构成的现代空间。更为重要的是，两个空间擦肩而过，却不是同等对话，电车中的白领女士对游行人群的冷漠，以及满心期待着和他的情人的相见，无不暗示了情欲对历史的吞噬与改写，这就是

《紫蝴蝶》的基调。上海的情欲像一棵含苞欲放的鲜花,等待着来人的发现与采摘。

关键的第二步则是在上海身上应用带有全球化普遍主义意味的自我拯救策略。作为招蜂引蝶的花朵,上海成为了不同于中国的“异地”,在这里突破了单纯的危机二元论调(革命与存亡),而成为来自世界各地的职业革命者、阴谋家、爱国者、叛徒、白领丽人和妓女们的冒险乐园。上海显然已经突破了战争中国的缩影地位,它的历史经验被重新灌制包装,然后运往全球,成为了具有普遍意义的全球危机的缩影。而中国人民与他们的敌人日本侵略者也自然而然地融入了整个世界通行的正邪善恶的角色扮演游戏中,日本特务头目与他所藏身的那个阴暗小屋不正是与纽约、伦敦、莫斯科的野心家的秘密基地一样吗?——总有一个妄图破坏世界的阴谋家在国际都市、世界中心的阴暗角落窥视着我们的世界,而正义的使者则必须一举击破这个毫无疑问将严重危及世界的巨大阴谋。当导演理直气壮地向世界宣布我们和你们一样时,殊不知这种将自身融入普遍主义的努力,却恰恰暴露了特殊主义的本质,东方变得更加怪诞,这里不仅有黄土地、中国功夫与京剧,这里还有西方人熟悉的世界危机和英雄主义,有爱恨情仇,甚至还有美女革命家,这不啻于给了西方观众又一个惊喜,似乎印证了他们对东方根深蒂固的认识——奇异、混乱,充满非理性的力量,但能够也正在被西方改造,走向文明。

旅美学者徐贲曾经引用莫定比的说法:“西方殖民者使得……第三世界人民在理解自己身份(identities)的时候,根本无法构建所需要的思想世界。这些思想世界早已由西方人按他们头脑中的……第三世界社会文化的样式构建好了。”①从《紫蝴蝶》的上海影像中看到,这种看似普遍主义的文化构建,恰恰透露出了它被规定的特殊主义的地位,是在“看”的期待中生成的“被看”的形象。不论它的创造者怎样以美学抑或市场卖点为理由来解释自己的初衷,但隐藏在这个简单托辞之后的却是一种以西方为本位的出发点,以东方他者作为最后指归的意识形态,在东方主体身上并没有产生出强烈的排斥的倾向。这不正印证了“(这种)以客观普遍的知识话语面目出现的西方意识形态能……不断产生和再产生与之相适应的殖民主体”②这个认识吗?

关于上海的身份想像,正是聚焦在在第三世界历史资源的再认识与再阐释上,聚焦在第三世界主体自身的身份定位和反思等一系列关键问题之上。如果说第五代导演对中国的想像含有迎合全球化的最初努力——以“特殊”来获取“普遍”的认同——西洋镜下中国的形象。那么以《紫蝴蝶》为例的新的“中国”

---

① 徐贲:《走向后现代与后殖民》,北京:中国社会科学出版社 1996 年版,第 175 页。

② 徐贲:《走向后现代与后殖民》,北京:中国社会科学出版社 1996 年版,第 174 页。

故事，则越来越失去了这些独特价值，而融入到国际标准化、工业化的美学口味之中——以情欲作为普遍价值与历史尺度。在《紫蝴蝶》中被想像的上海，首先暴露出的问题就是：上海到底是“我们”的还是“他们”的？对这个问题的困惑也正体现了后殖民问题在当代新的变化，即由萨义德西方对“东方”和“东方人”的建构，到斯皮瓦克“属下真能为自己说话吗”的反问与尴尬。

（北京师范大学文学院 2001 级编辑出版专业　冯雪峰）

七、进一步阅读书目

1. Diana Brydon (ed.) *Postcolonialism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. Ⅰ - Ⅴ, London and New York: Routledge, 2000.

2. Bill Ashcroft, *Post-colonial Transformation*, London and New York: Routledge, 2001.

3. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, 2nd ed., London and New York: Routledge, 2002.

4. [美]爱德华·W·萨义德：《东方学》，王宇根译，北京：三联书店 1999 年版。

5. [美]爱德华·W·萨义德：《文化与帝国主义》，李琨译，北京：三联书店 2003 年版。

6. [英]巴特·穆尔-吉尔伯特：《后殖民理论——语境　实践　政治》，陈仲丹译，南京：南京大学出版社 2001 年版。

7. [英]巴特·穆尔-吉尔伯特等编：《后殖民批评》，杨乃乔等译，北京：北京大学出版社 2001 年版。

8. [美]阿里夫·德里克：《后革命氛围》，王宁等译，北京：中国社会科学出版社 1999 年版。

9. [美]阿里夫·德里克：《跨国资本时代的后殖民批评》，王宁等译，北京：北京大学出版社 2004 年版。

10. [英]艾勒克·博埃默：《殖民与后殖民文学》，盛宁、韩敏中译，沈阳：辽宁教育出版社 1998 年版。

11. 张京媛主编：《后殖民理论与文化批评》，北京：北京大学出版社 1999 年版。

12. [英]汤林森:《文化帝国主义》,李琨译,上海:上海人民出版社 1999 年版。

13. 罗钢、刘象愚主编:《后殖民主义文化理论》,北京:中国社会科学出版社 1999 年版。

14. 徐贲:《走向后现代与后殖民》,北京:中国社会科学出版社 1996 年版。

第十二章
“文化研究”批评

这里的“文化研究”(cultural studies),不是一般地指对于文化的研究(the study of culture),而是指一种发端于20世纪50年代后期、兴盛于20世纪末,遍及文学、电影、电视、流行音乐、时尚、广告、日常生活等领域,注重发掘文本的文化内涵的批评理论。其先驱人物有英国文化批评家威廉斯(Raymond Williams,1921—1988)和霍加特(Richard Hoggart,1918—　)等。

一、发展过程

作为专用术语,“文化研究”有其特定的含义,主要是指1950年代以来从传统的英国文学学科中逐渐发展起来的一门学科,其先驱人物是威廉斯和霍加特。霍加特于1964年创办了英国伯明翰“当代文化研究中心”(Center for Contemporary Cultural Studies,简称CCCS),此后,该中心进行了一系列迥异于传统文学批评的研究,比如,通过对英国工人阶级青少年亚文化的考察,他们发现这种亚文化实际上对体现着中产阶级保守价值观念的英国主流文化构成了一种象征形式的反抗,具有深刻的阶级内容。由于其具体操作充分考虑到了性别、年龄、种族等文化政治因素,从而使文化研究与实际的社会政治运动结合了起来。而按照美国文学理论家乔纳森·卡勒(Jonathan Culler)的看法,文化研究的另一个源头可以追溯到法国的罗兰·巴特。巴特在其早期著作《神话集》中对摔跤、洗衣粉广告、汽车式样、电影明星、脱衣舞等进行了一系列有趣的解读,并揭示了这些日常文化背后所隐藏的意义,因此,也可把巴特的研究看做是文化研究的一种形

式。① 近年来,西方学者在对文化研究进行反思时,也开始注意到法兰克福学派在文化研究中所扮演的重要角色。比如,从20世纪90年代中后期开始,凯尔纳(Douglas Kellner)就反复申明这样一个观点:法兰克福学派的批判理论是文化研究的元理论(metatheory)之一,其大众文化理论与大众传播研究实际上是文化研究的早期模式,这一学派所发展起来的跨学科方法可以给后来的文化研究带来许多启迪。而在与伯明翰学派的"文化研究"进行比较之后作者又认为,两派拥有共同的观点又都有不足之处,所以它们亟须在新的文化语境中对话,通过对话可以相互为对方提供一种有效的视角。②

尽管对于文化研究存在着种种不同的说法,我们还是应该把英国的"文化研究"看做文化研究的主要源头,这是因为从文化研究的发展和流变方面看,它处在一个特殊的知识谱系和思想传统之中。不过,在20世纪70年代之前,文化研究基本上是英国本土学界的事情,它在英国内部扩散蔓延,却并没有引起整个西方学界更多的关注。从20世纪80年代初期开始,文化研究开始扩散到澳大利亚、加拿大和美国等地。尤其是美国学界关注文化研究之后,逐渐使文化研究成为一种全球性的话题,并在很大程度上改写了英国文化研究的思路。"澳大利亚和美国的文化研究在20世纪80年代成为一场具有个体特征的知识运动。它们不仅有别于60年代的英国文化研究,而且对80年代和90年代的英国文化研究产生了转变性的影响。"③2002年6月,英国伯明翰大学校方撤销了该校的文化研究与社会学系("当代文化研究中心"的前身),一时在文化界和学术界掀起轩然大波。但从目前的形势看,文化研究依然方兴未艾。

二、理论概述

1. 文化研究形成的历史语境

英国文化研究的形成有其特殊的历史语境。杜林(Simon During)认为,从文学批评的传统上看,文化研究是从"利维斯主义"(Leavisism)的阵营中发展出

① Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 1997, pp. 44-45.

② Douglas Kellner, "The Frankfurt School and British Cultural Studies: The Missed Articulation", in Jeffrey T. Nealon and Caren Irr (eds.) *Rethinking the Frankfurt School: Alternative Legacies of Cultural Critique*, Albany: State University of New York Press, 2002, pp. 31-58.

③ 谢少波、王逢振编:《文化研究访谈录》,北京:中国社会科学出版社2003年版,第209~210页。

来的一种研究。20世纪50年代，随着商业电视的普及，大众文化在英国迅速崛起。文学批评家利维斯(F. R. Leavis, 1895—1978)等学者对这样一种文化现象做出了迅速的应对。他的应对策略是利用教育体制来更加广泛地传播文学知识和文学鉴赏。为了达到这一目的，利维斯阵营对文学经典进行了严格的鉴定。他们抛弃了那些现代主义的实验性作品(比如乔伊斯和伍尔夫的作品就在被扫荡之列)，而把那些能够直接培养读者的道德意识的名著(如奥斯丁、蒲伯、艾略特的作品)看做是一种"伟大的传统"。他们坚持认为不能把文化看做是一种消闲活动，而阅读"伟大的传统"恰恰是用坚实而和谐的"生命感"来建构成熟个体的重要手段。然而，这种"生命感"却遭到了威胁，其主要威胁来自于大众文化给人们提供的快感。①

从批评方法和文化观念上看，威廉斯和霍加特受到了利维斯的影响，但是在对待大众文化的态度上，他们却与利维斯等人产生了重大分歧。一方面，他们也接受了利维斯的基本理念，即承认那些经典的文本要比当代的大众文化意蕴丰富；另一方面，由于他们出身于工人阶级家庭，所以他们也就有接触到更多的大众文化的机会，而他们所接触到的大众文化并不像利维斯等人所说的那么一无是处，其中蕴含了许多更为复杂丰富的东西，而所有这些，恰恰是出身于社会精英阶层的利维斯等人所无法看到的。正是在这一背景下，霍加特写出了《文化的用途》(1958)，威廉斯写出了《文化与社会》(1958)。前者一方面肯定了工人阶级通俗文化的自然与纯朴，一方面了又描述了美国那种大众娱乐文化对工人阶级文化的冲击；后者一方面承认工业革命以来，"文化"的内涵已发生了很大的变化，一方面又认为利维斯主张夸大了文学的作用，而忽略了制度、风俗、习惯等文化形式。此后，威廉斯又出版了《漫长的革命》(1961)，再加上汤普逊(E. P. Thompson)的《英国工人阶级的形成》(1963)，这些著作都成了文化研究的奠基之作。

从政治的层面上看，文化研究的出现又与英国新左派(New Left)的崛起密切相关。英国新左派之名诞生于1956年的历史环节之中：11月苏联坦克开入匈牙利；不久，英法人侵苏伊士运河区。这两个重要的历史事件，很明显地暴露了两种极为不同的体制在操作上具有相同的暴力性及侵略性。匈牙利事件之后，英国社会主义分子已经不可能盲目地相信斯大林。另一方面，"苏伊士事件"也使左翼分子觉醒到殖民主义并未终结，福利国家的出现更不代表剥削的消失。正是在这样一种历史语境之中，新左派出现了。作为一种思想运动，新左派企图去寻找第三种政治空间，重新界定新的社会主义立场。而面对英国二战

① Simon During, Introduction to *The Cultural Studies Reader*, in Simon During (ed.) *The Cultural Studies Reader*, London and New York: Routledge, 1993, p. 2.

之后出现的新问题(如晚期资本主义的特性;经济及政治殖民主义/帝国主义的新形式;在所谓民主世界中种族歧视的严重矛盾;各种形式的权力关系中,文化及意识形态所扮演的角色;消费性资本主义对工人文化所造成的影响等),新左派进行了积极的回应。在试图勾勒出英国社会多重变迁的意义中,新左派首次展开有关文化的辩论。他们认为社会主义面对社会剧变的浪潮,必须在文化论述中找到新的语言,即如何与社会潮流及大众意识相结合。于是重新提出社会主义的论题及认识新世界的方式,就成为极重要的战略问题。因此,文化研究的出现,实际上是新左派面对二战之后的英国社会进行全面反思的结果。这样,最初的文化研究并不是一门独立学科的兴起,而是一种文化政治层面的介入。也就是说,从一开始,文化研究就与英国社会紧密相连,参与的成员大都投入到了社会运动之中,理论知识上的关切与政治上的献身无法做出截然的区分,这些都是它与英国既有体制中的学院派最大的不同之处。①

2. 文化研究的理论资源

20 世纪 70 年代之前,文化研究“利用”的基本上是英国本土的理论资源;70 年代之后,随着英国对法国、意大利等国家的理论译介,也随着英国的文化研究走向美国等地,文化研究利用的理论资源越来越多。概而言之,有阿尔都塞的意识形态理论,葛兰西的霸权理论,罗兰·巴特的符号学理论,德里达的解构主义理论,福柯的知识/权力理论,巴赫金(Mikhail Bakhtin,1895—1975)的狂欢化理论,布迪厄(Pierre Bourdieu,1930—2002)的场域理论等。下面择其要者略作介绍。

(1) 阿尔都塞的意识形态理论

意识形态是文化研究中的重要概念之一,但是在早期的文化研究中,这一概念却基本上处于缺席状态,只是到了 20 世纪 70 年代之后,它才在文化研究中频频亮相。而之所以会出现这种情况,与阿尔都塞的意识形态理论被广泛传播有很大关系。

在马克思论述意识形态的语境中,意识形态常常是在两种意义的层面上被使用的:其一是思想体系,其二是虚假意识。然而,自从阿尔都塞发表了他的重要论文《意识形态和意识形态国家机器》之后,人们对意识形态的理解发生了重要变化。在阿尔都塞看来,正如索绪尔认为语言提供给我们的只是对现实的一种描述而不是现实本身那样,意识形态也不存在一个真/假的问题,它只是给人提供了一种认知框架或结构。因此,他认为:“意识形态实际上是一套‘再现’体系,在绝大多数情况下它们与‘意识’毫无关系……它们首先作为结构而强加于

① 陈光兴:《英国文化研究的系谱学》,见陈光兴、杨明敏编:《内爆麦当奴》,台北:岛屿边缘杂志社 1992 年版,第 7～10 页。

绝大多数人，不是通过人们的'意识'……在这种意识形态的无意识中人们成功地改变着人们之间和人们与世界之间的'活生生的'关系，寻求着被称为'意识'的一种新的具体的无意识形式。"(阿尔都塞，1969)①这样，他就为意识形态下了一个明确的定义："意识形态是个人与其实际生存状况的想像性关系的再现……人们在意识形态中'再现出来'的东西并不是他们的实际生存状况，即他们的现实世界，而是他们与那些在意识形态中被再现出来的生存状况的关系。"②

阿尔都塞把自己的意识形态理论应用于对主体和主体性的研究，就得出了一个惊人的结论。以往的人本主义者(包括青年马克思在内)往往把人看成是"经验的主体"。在这样一种思维框架中，人是自己的主人，个人通过自己所获得的"经验"来认识世界和把握世界，但是在阿尔都塞看来，所有这一切仅仅只是一种幻觉。因为在获得这些"经验"之前，你已经受到了某种"意识形态"的主宰或控制。但由于意识形态对人的控制是以一种隐蔽的方式进行的，所以我们无法意识到它的存在，而实际上我们的无意识深处已经被意识形态所占领。因此，阿尔都塞认为，人作为主体或者所谓的人的主体性，并不是某种先验的规定，也不是个人独立自主自我建设的结果，而是"屈从于"某种意识形态，或被个人之外的某种意识形态建构出来的(英文 subject 恰恰既有"主体"又有"屈从体"两种意思)。只不过在现实生活中，我们对自己的屈从地位浑然不觉，反而常常会觉得自我能够决定自己，自己又能够直接把握现实。之所以会如此，关键在于意识形态的那种"想像性关系"已经发挥作用了。而在具体的社会再生产的过程中，为了维持社会的正常运转，统治阶级也往往会通过多种或强制或温和的方式，以自己的信念、态度去召唤、培训劳动者，从而使后者不仅可以顺利地从事社会大生产，而且还培养出他们一种臣服于生产秩序和社会观念的心理素质。这就是阿尔都塞所谓的"意识形态把个体询唤(interpellate)为主体"③的核心含义。

阿尔都塞的意识形态理论对文化研究产生了巨大影响，以这种理论来反观威廉斯等人的"文化主义"研究(强调人的经验和人的主观能动性等)，他们的思考便具有了"一种肤浅、落伍的浪漫主义和人道主义倾向"④。由于意识到主体是被意识形态建构出来的，文化研究者便能够以一种更加复杂的目光来对待种

---

① 转引自[英]斯图亚特·霍尔：《文化研究：两种范式》，孟登迎译，罗钢、刘象愚主编：《文化研究读本》，北京：中国社会科学出版社 2000 年版，第 60 页。

② [法]阿尔都塞：《意识形态和意识形态国家机器》，李迅译，《当代电影》1987 年第 4 期，译文有改动。

③ [法]阿尔都塞：《意识形态和意识形态国家机器》，李迅译，《当代电影》1987 年第 4 期。

④ 罗钢、刘象愚：《前言：文化研究的历史、理论与方法》，罗钢、刘象愚主编：《文化研究读本》，北京：中国社会科学出版社 2000 年版，第 15 页。

种文化现象(比如,我们的传统文化中所谓的男主外女主内,其实并不是他(她)们的天性使然,而是男权中心主义的意识形态建构的结果)。由于阿尔都塞,文化研究从此进入到结构主义阶段。

(2)葛兰西的文化霸权/领导权理论

意大利马克思主义者葛兰西的著述要早于阿尔都塞,但他对文化研究的影响却晚于阿尔都塞。究其原因,主要在于他的理论实际上是对受到阿尔都塞影响的文化研究的一种矫正。阿尔都塞从结构主义立场出发,过分强调了意识形态的结构框架对人的决定作用,这样他就牺牲了“过程”的复杂性和经验的丰富性,也不再过问人的主观能动性,从而解构了自康德以来的“主体性哲学”。而一旦意识形态占据了一个中心位置,并成为历史的最终主体,也就带来了诸多问题,这种问题正如巴克(Chris Barker)所指出的那样:“如果我们全都是被意识形态建构出来的,那些让我们解构或认识意识形态的非意识形态观点又是如何产生的呢?”[①]显然,阿尔都塞的理论无法对这种问题做出回答。

正是由于这一原因,英国的新左派最终在葛兰西的《狱中札记》中发现了他们更需要的东西。这本花费 14 年时间在狱中写就的著作一经被翻译成英文(1971),即对文化研究产生了很大的影响。而这种影响又主要集中在他的“文化霸权”(cultural hegemony, 一译“文化领导权”)理论方面。葛兰西认为,国家是由政治社会和市民社会组成的,而并非马克思所谓的经济基础加上上层建筑。所谓政治社会,指的是由政府、军队和司法部门构成的强制性的国家机构,作为专政的工具,它代表着暴力;而市民社会是由非强制性的、相对自主的政党、工会、教会、行会、学校、学术文化团体和各种新闻媒介等组成的。为了探索一条西方发达资本主义国家进行社会主义革命的道路,他认为不能选择十月革命的模式。因为革命前的沙皇俄国,国家包罗万象,代表一切,这就意味着其政治社会特别发达,而市民社会却处于萌芽状态。这样的社会经不起激烈的动荡,所以通过暴力的方式可以将其摧毁。但是在西方发达的资本主义国家,它的民主制度越发达,其市民社会就越强大,国家政权也就越稳定。因此,无产阶级革命在西欧各国都失败了,却唯独在俄国取得了胜利。因此,发达的西方国家要想进行社会主义革命,就不能像俄国那样以“运动战”(war of manoeuvre)的形式武装夺取政权,而是得通过“阵地战”(war of position),即在市民社会里建立和赢得社会主义道德和文化的领导权。为了获得这种文化领导权,培养“有机知识分子”(organic intellectual)的任务就至关重要,因为只有通过他们,才能占领大众的“常识”(common sense)领域,也才能够夺取资产阶级的文化霸权。

---

① Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, London: Thousand and New Delhi: Sage Publications, 2000, p.58.

这样,在阿尔都塞那个个体被询唤为主体的、同时对于个人来说也是无可奈何的意识形态领域,在葛兰西这里就变成了一个谈判、协商、对话、斗争的场所。在葛兰西看来,资产阶级的文化霸权的形成并不是靠把自己的意识形态灌输给从属的阶级,而是需要依靠被统治者自愿的赞同。也就是说,统治集团取得文化霸权的过程并非消灭其对立面的过程,而是将对立一方的利益纳入到自己的价值观念中,最终使对立方认同自己的价值观念的过程。而为了夺取文化霸权,葛兰西注意到了"常识"与"大众文化"的重要性。巴克指出:"在葛兰西看来,所有的人都是通过大众文化中的'常识'来思考这个世界,并组织他们的生活和形成他们的经验的,因此,常识成为一个意识形态冲突的至关重要的场所。铸造'优良识见'(good sense)的斗争,葛兰西认为尤其是认识资本主义阶级特征的重要方面。常识之所以是意识形态斗争的最重要的场所,是因为这是一个'被认为理所当然的'的地带,是一种引导日常世界之行为的实践意识。更多的哲学观念的粘连物,都在常识领域里角逐并转化到这一领域。因此,葛兰西非常关心流行思想与大众文化的特性。"①

正是因为葛兰西对文化领导权和大众文化领域的关注,文化研究(尤其是大众文化研究)获得了新的思路。法兰克福学派的主流观点认为,大众文化是统治阶级的帮凶,是整合大众的工具。但从葛兰西的观点看,大众文化本身并不构成价值判断的依据,因为它既不会自愿为统治阶级服务,也不会自发地进行文化抵抗,毋宁说它只是一个谈判和斗争的场所,在这个场所里,既有统治阶级为控制文化霸权所进行的努力,又有被统治阶级为获得文化领导权所进行的斗争,这样,大众文化领域实际上变成了一个战场。

操作方法

巴克认为,文化研究本身并不致力于方法或方法论问题,如果必须谈论其方法的话,我们更应该关心文化研究的哲学方法(philosophical approaches)而不是方法的技术性(technicalities of method)问题。在哲学层面,文化研究的方法有三:民族志(ethnography)、文本方法(textual approaches)和接受研究(reception

① Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, London: Thousand and New Delhi: Sage Publications, 2000, p. 60.

studies)[1]。约翰逊认为,文化研究主要有三种模式:基于生产的研究、基于文本的研究和对活生生的文化的研究。实际上这也是文化研究的三种方法。下面我们对其中两种方法略作介绍。

1. 民族志方法

民族志方法是一种以经验为根据的理论方法,它以透彻的、参与性的田野调查(fieldwork)为基础,旨在对文化做出详细的整体描绘和分析。[2] 民族志的这种方法来自于人类学的方法,人类学讲究田野调查和参与观察。所谓田野调查是指人类学家对于选定地区或社区的调查研究。田野调查的传统做法是首先进行准备,包括学习所研究地区的语言和历史,选择翻译和联络人,训练当地人成为自己的信息员(informant)。在调查中,人类学家要积极参与当地人民的生活,进行详细的观察,对于观察和访谈得到的以及信息员提供的情况做详细的记载。田野调查的时间一般持续一年甚至更长。在此基础上,就有了所谓的民族志。从方法的角度看,民族志是田野调查成果表述的形式;但如果比较规范地来进行理解,民族志包括田野调查和参与观察在内的完整研究过程。民族志的完成形态是把在田野调查中积累的各种资料汇总并写出调查报告。有的学者把民族志通俗地说成是“写人民”,可见文字表述的重要。民族志的规范形式是马林诺斯基关于特罗布利安群岛的考察报告所确立的,从那时起,民族志就成为人类学家专业训练的必经“仪式”(rite)。[3]

民族志是英国文化研究中最具特色的方法之一,早期的文化研究者常常使用这种方法来研究工人阶级的社区生活,并取得了显著成效。比如,霍加特的《文化的用途》通常被认为是对两次大战之间英国北部工人阶级社区生活的民族志研究。威利斯为了写作《学习劳动》,自己花费 3 年时间进行这种民族志研究。他选择了一个由 12 个工人阶级家庭出身的男孩组成的群体,通过小组讨论、个别交谈、阅读日记等方式,通过与他们一起听课、一起工作,也通过广泛的采访(从家长、教师、就业指导官员到工作的同事、老板和工会代表等),从群体和个体的不同角度,对这些少年进行了长时间(从中学二年级到参加工作的前 6 个月)的跟踪观察。经过这番调查,他得出了一个结论:这些男孩关系密切,且与学校构成了一种对抗性的文化关系;而通过研究,他又揭示了这些少年的一些

---

① Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, London: Thousand and New Delhi: Sage Publications, 2000, p. 26.

② Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, London: Thousand and New Delhi: Sage Publications, 2000, p. 27, p. 384.

③ 见刘珺珺:《科学技术人类学:科学技术与社会研究的新领域》,《南开学报》1999 年第 5 期。

破坏性行为的潜在意义和拒绝学校教育的深层心理动机。①

民族志方法植根于英国经验主义的文化传统中，它强调了研究者个人的感受和经验在研究过程中的重要性，可以在一定程度上克服研究者自身的偏见，从而再现一种更接近于真实的事实。但是，由于研究者最终要以文本的形式呈现自己的民族志成果，也由于研究者在对事实进行阐释时已经使用了既定的理论框架和修辞策略，所以，究竟能真实地再现到一个怎样的程度，依然是一个值得商榷的问题。正是因为这一原因，它遭到了解构主义和后现代主义的批判。也正是因为这一原因，巴克才认为民族志的存在“拥有个人的、诗意的和政治上的，而非认识论上的正当理由”②。

2. 接受研究方法

接受研究方法与文本和文本的意义密切相关。一般认为，文本的意义来自作者或文本本身：或者作者把意义输入到文本之中，或者通过文本的一系列特殊的叙述方式或修辞手段而使意义得以形成。在意义形成的过程中，读者是无足轻重的，他们只是意义的被动的接受者。然而接受理论认为，读者、观众和消费者也参与了文本意义的形成或生产，他们在其中扮演了积极、主动的角色。接受理论运用于文学研究中，形成了所谓的接受美学或读者反应理论；运用于文化研究中，则体现出鲜明的方法意识。

接受研究方法已在文化研究中广泛使用，但最有影响的是霍尔(Stuart Hall)的“编码/解码”(encoding/decoding)理论③。霍尔在研究电视时指出，信息处在一个生产、流通、分配/消费和再生产的环节之中，电视的“产品”(节目)是按“语言”规则构成的，这意味着信息在生产时进行了编码，然后它进入到了“话语”的流通之中。信息要想产生社会效果，意味着它在编码时必须具有意义且意义必须清晰，否则就无法产生社会实践效果，但是这种实践效果的完成又必须依靠观众的接受或消费。以往的传播学理论认为，信息传播是一种从发送者到接受者的直线运动，霍尔认为这种理解过于简单。实际上，信息的生产与消费是由多种因素决定的，其中包括传播采用的话语形式、产生这种话语的语境、负载信息技术的手段等。这样，传播过程就呈现出一个复杂的结构。而意义的形成一方面依赖于编码者的符码生产，一方面也依赖于解码者与编码者所达成的共识(比

---

① 见罗钢、刘象愚：《前言：文化研究的历史、理论与方法》，罗钢、刘象愚主编：《文化研究读本》，北京：中国社会科学出版社2000年版，第25页。

② Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, London: Thousand and New Delhi: Sage Publications, 2000, p. 29.

③ Stuart Hall, “Encoding, Decoding”, in Simon During (ed.) *The Cultural Studies Reader*, London and New York: Routledge, 1993, pp. 90 - 103. 中译文参见罗钢、刘象愚主编：《文化研究读本》，北京：中国社会科学出版社2000年版，第345～358页。

如,信息的真实性既因为编码者的制作,也建立在解码者对它认可的基础之上)。但霍尔同时指出,编码和解码常常是不一致的,相同的信息在一些受众那里可以获得不同的解码。霍尔认为存在着三种解码方式。第一种方式是“支配—霸权式立场”(dominant-hegemonic position),这种解码意味着观众认同于编码者的“专业性符码”(professional code),并采取了与编码者一致的立场,而这种立场正是代表官方或国家利益的“意识形态机器”(ideological apparatus)的立场。第二种方式是“协商的符码或立场”(negotiated code or position),这种解码包含了适应性和对抗性两种因素,即它一方面承认霸权符码的合法性,另一方面又制定属于自己的规则,以使支配性的话语与自己或团体的利益相协调。第三种方式是“对抗的符码”(oppositional code),它以与编码者意图完全相反的方式去解码信息。这种解码具有“意义政治学”的味道,是一种特殊的“话语斗争”。

接受研究方法的革命意义是不言而喻的,因为它强调了意义生产中受众的作用,尤其是抵抗性的阅读或对抗式的解码,对文化研究产生了很大影响。但由于它是在话语领域中运作的,所以作为一种“话语实践”,它究竟能产生怎样的社会实践效果还值得进一步思考。

四、批评特色

概而言之,文化研究批评有如下特色:跨学科、政治性/批判性、当下性、大众性。

1. 跨学科

文化研究最基本和最主要的特征就是跨学科,西方学者不断使用“跨学科方法”(transdisciplinary approach/interdisciplinary approach)来对文化研究进行描述。他们认为,所谓的跨学科,实际上就是“穿越学科边界”[1],即打破原来的学科界限,利用不同学科的理论资源,把问题放在学科的交叉处,从而进入问题的实质。实际上,文化研究最初的理想就是跨学科甚至反学科的;而文化研究的旨趣或对象(如性别问题、民族性与民族认同、殖民主义与后殖民主义、种族问题、大众文化、身份政治学、文化机构与文化政策、学科政治学、后现代时期的全球文化等)也不允许它局限于某一专门的学科。然而,这一状况在20世纪80年代之后有所改变。默多克(G. Murdock)认为,当不少高校设立了文化研究系和文化

① Elaine Baldwin(et al.) *Introducing Cultural Studies*, London: Prentice Hall Europe, 1999, p. 3.

研究专业之后，文化研究日益变得体制化和学术化了。① 约翰逊也认为，当今的文化研究已成为“一门被广泛用于教学的学科”②。

2. 政治性/批判性

文化研究从它诞生的那一天起，就是与传统的文学批评分道扬镳、积极介入社会政治运动的产物，文化研究的这一性质决定了它不可能在纯粹的审美层面对文本进行解读，所有的文本在它看来都富有政治意义。因此，政治性是文化研究的主要传统。约翰逊认为，文化研究有三个主要前提：第一，文化进程与社会关系密切相关，尤其是与阶级关系、阶级构形、种族建构、年龄压迫等密切相关；第二，文化涉及权力，它帮助生产出了个人与社会团体能力的不平衡；第三，文化既不是自律的也不是外在地被决定的领域，而是社会差异和社会斗争的场所。③ 这样一些前提意味着文化研究不是一种纯粹的、学究式的学术话语，而是一种进行社会斗争、从事社会批判的武器。文化研究接受了阿尔都塞与葛兰西的理论之后，更加自觉地关注文化与权力、文化与意识形态霸权的关系，极力开发被统治的社会边缘群体的文化反抗资源，于是阶级、性别、种族、年龄等问题成为文化研究思考的核心问题，其政治性与批判性也开始强化。因此，按照西方学者的看法，文化研究的伦理取向与价值立场是坚决地站在最少拥有此类资源的、被压迫的边缘群体一边的。“文化研究为被剥夺者辩护，代表那些屈从的、沉默的、被支配的、受压迫的和遭到歧视的个人与群体的声音。它的言说不只为了‘这里’的人们，而是为了‘那里’的人们，即为那些在统治性话语中没有声音的人们和在统治性政治与经济等级中没有地位的人们说话。”④

然而，文化研究发展到今天，其政治性与批判性已显著减弱，西方一些学者已意识到这一问题的严重性。比如，澳大利亚学者葛拉米·特纳（Graeme Turner）认为，在澳洲和美国，学院之内的文化研究变得越来越安全和舒服，英国的文化研究因此变成了一种教学活动，而不再是一种批判或政治事业。⑤ 美国学者特丽萨·埃伯特（T. Ebert）认为，现在的文化研究是向保守主义屈服的结果，它

---

① 赵斌：《文化分析与政治经济：与默多克关于英国文化研究的对话》，见李陀、陈燕谷主编：《视界》（第5辑），石家庄：河北教育出版社2002年版，第164页。

② Richard Johnson, "What is Cultural Studies Anyway?" in John Storey (ed.) *What is Cultural Studies? A Reader*, London and New York: A member of the Hodder Headline Group, 1996, p. 77.

③ Richard Johnson, "What is Cultural Studies Anyway?" in John Storey (ed.) *What is Cultural Studies? A Reader*, London and New York: A member of the Hodder Headline Group, 1996, p. 76.

④ J. D. Slary and L. A. Whitt, "Ethics and Cultural Studies", in Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula A. Treichler (eds.) *Cultural Studies*, New York and London: Routledge, 1992, p. 573.

⑤ Graeme Turner, "'It Works for Me': British Cultural Studies, Australian Cultural Studies, Australian Film", in John Storey (ed.) *What is Cultural Studies? A Reader*, London and New York: A Member of the Hodder Headline Group, 1996, p. 322.

更注重文本和美学功能，而其中的政治意识却越来越少，活动能力也越来越低。① 文化研究政治意识的淡化与批判锋芒的减弱有其复杂的原因，此处无法展开，但我们必须意识到，当今的文化研究已经在很大程度上偏离了英国文化研究的传统。

3. 当下性

一般的文学批评既可以面对当下说话也可以面对历史发言，但文化研究却是要直接面对当代的、处于变动中的社会现实和文化事实，因此，西蒙·杜林(Simon During)特别强调，文化研究固然是对文化的研究，但更确切地说，它是对“当代文化”(contemporary culture)的研究。② 而既然要研究当代文化，当代文化又不是固定不变的，所以文化研究就需要不断地直面现实问题，不断地对已经出现或即将来临的新情况做出迅捷的回应。比如，在20世纪五六十年代，阶级问题、青少年亚文化问题是当时英国突出的现实问题，文化研究就是在对这些问题的迅速应对中发展壮大的；80年代以来，妇女问题、后殖民主义问题、同性恋问题、传媒问题、种族问题等又成了美国等地的主要问题，文化研究于是又开始向这些问题倾斜。这就意味着文化研究需要不断调整自己的姿态，不断地汲取新的理论资源，也需要不断地修正自己的观点。格罗斯伯格(Lawrence Grossberg)指出：“文化研究总是在断裂和游走中向前推进的，不断地拼力重新安排和重新界定工作平台本身的理论差异，以回应特定的历史问题和事件。因此，它总是迈上自己行将放弃的平台，而被放弃了的平台将被它重新占领。”③这种说法是有道理的。文化研究的“当下性”特点提醒我们，在进行中国的文化研究时，也必须面对中国本土的现实问题，而不是简单地回应西方学者在文化研究中所关注的问题。

4. 大众性

文化研究的“大众性”可以做出如下理解。首先，文化研究的对象比以往更具有“大众性”。斯道雷(John Storey)指出：“虽然文化研究不能(也不应该)被缩减为大众文化研究，但可以肯定的是，大众文化研究的个案处于文化研究规划的中心位置。”④这就意味着文化研究不是对高雅文化进行研究，而是对以大众文化为中心的文化现象进行研究，凡是以往被文学批评不屑一顾的大众文化现

---

① 见谢少波、王逢振编：《文化研究访谈录》，北京：中国社会科学出版社2003年版，第51～52页。

② Simon During, Introduction to *The Cultural Studies Reader*, in Simon During (ed.) *The Cultural Studies Reader*, London and New York: Routledge, 1993, p. 1.

③ [英]格罗斯伯格：《文化研究的流通》，马海良译，罗钢、刘象愚主编：《文化研究读本》，北京：中国社会科学出版社2000年版，第70页。

④ John Storey, “Cultural Studies: An Introduction”, in John Storey (ed.) *What is Cultural Studies? A Reader*, London and New York: A Member of the Hodder Headline Group, 1996, p. 1.

象，均可纳人文化研究的视野。早期的英国文化研究之所以能从传统的文学批评传统中脱颖而出，就是因为与“利维斯主义”决裂的结果。其次，从文化研究的研究主体来看，也体现出了一种“大众性”。格罗斯伯格指出：“大众性是文化研究的一个必然焦点和追求。作为一种政治追求，它是反精英的；它要求我们不要把自己与群众完全分开。我们确实是人民的一部分，人民一直在全力影响他们自己的历史征程。”①因此，从事文化研究，实际上是从原来的那种精英位置下调到一个民间的位置，唯其如此，才能站在老百姓的立场上说话，成为民众的代言人。早期文化研究者的工人阶级出身背景，决定了他们的自身的“大众性”。葛兰西所谓的“有机知识分子”，其中的含义之一也是让知识分子走向大众，接近底层。所有这些，都使文化研究体现出了一种“大众性”。

五、个案分析

文化研究的实例很多，这里我们选取英国学者对索尼随身听的文化研究作为个案分析。②

研究者认为，对任何一项文化主题或人工制品的分析，都需要通过“文化的循环”来进行。所谓“文化的循环”，实际上就是五个主要的文化过程（表征、认同、生产、消费和规则）构成了一个循环圈。因此，对索尼随身听做文化研究，就是把它代入到这五个过程之中，看看它是如何被表征的，与之相联系的是什么样的社会认同，它是如何生产和消费的，以及运用什么机制规范它的销售和使用。

先来看随身听的被表征。任何事物，它本身无法使自己具有意义，但我们却总是设法使它具有意义。因此，事物的意义是我们为构建有意义的世界而进行的社会交谈和实践的结果。这就意味着随身听本身是没有意义的，但我们通过话语和图像等为它构造了某种意义。比如，随身听被索尼公司发明之后，公司首先需要为这个产品命名。公司人员最先想到的名称是“立体声步行机”，并且已经围绕“行走”的主题进行了设计（如他们从英文“行走”[WALK]一词的大写字母“A”的底部伸出两条行走的腿作为连体字），但“步行”一词已被东芝公司注册。为保留这个设计，他们只好生造一个日本式的英文单词“WALKMAN”来为

---

① [英]格罗斯伯格：《文化研究的流通》，马海良译，罗钢、刘象愚主编：《文化研究读本》，北京：中国社会科学出版社 2000 年版，第 74 页。

② 以下分析请参阅[英]保罗·杜盖伊等：《做文化研究——索尼随身听的故事》，霍炜译，北京：商务印书馆 2003 年版。

他们的“随身听”命名。这样就保留了原来的设计，而且还有了两个“A”和四条腿。由此可知，随身听一开始便与“行走”联系在一起，使它具有了最初的意义。而坚持以英文命名，又使这种产品具有了全球性，因为英语是全球性的通用语言。

随身听仅仅获得意义是不够的，还需要让人对它进行认同，这样其产品才会有销路。在索尼公司进行的广告宣传中，许多随声听广告把鞋子的隐喻和行走的动作联系在一起，并利用这一特点大做文章。这样，行走的比喻就被引申为代表着流动性、流动的利己性、易携带性以及和运动文化观念相关的某种“生活方式”。在另一些广告中，随身听又与金发碧眼的女孩、低把变速赛车、溜旱冰等联系在一起，这里同样强调的是运动、年轻和活跃。由此可见，随身听的“认同更看重的不是性别，而是生活方式和年龄。随身听的意义总是围绕着年轻、活跃、体育运动、休闲、户外活动、自在、健康、运动、出门旅行来阐释。通过‘生活方式’的场景或剧情脚本来具体说明机器与社会的一致性：年轻、户外活动、活跃和喜好运动的生活方式”。

在生产的环节上，索尼公司的基本理念是使公司能够以一种高度灵活的方式生产出既富有创造性又可迎合消费者需求的产品，因此，公司对设计工作和设计人员非常重视。设计人员一方面在产品的重量、体积、外观上做文章，一方面注重生活型随身听的开发。通过市场调查，他们将不同类型的随身听瞄准不同的消费市场，从而取代全世界销售一种款式随身听的做法，于是，各种品味和价格的随身听相继问市：有太阳能的，有防水的，有带防汗衬圈的（适于网球运动）；有为滑雪、慢跑或露营设计的；有带钟表和/或收音机的；甚至有用金子做的。与此同时，紧凑、简洁和精制的细节一直体现着日本设计的核心特色。这样，“设计发挥着生产和消费的针尖作用，努力把这两个领域缝合在一起”。

通过对随身听的消费，几种重要的消费理论因此可以得到检测。阿多诺和马尔库塞等人的“消费生产”观认为，资本主义的生产逻辑完全浸透和决定着消费，消费的欲望是由生产者和广告商仅仅为了销售更多的商品而创造的“虚假”需求，生产者和广告商只能欺骗性地让消费者满意。博德里亚（Jean Baudrillard, 1929— ）的消费观则认为，物质文化产品之所以对消费者有吸引力，主要不是因为有“使用”或“交换”价值，而是因为有“认同”价值，消费发挥着“像语言一样的”作用。而根据布迪厄的观点，消费既是一种物质活动也是一种象征性活动，他不仅阐述了为什么消费习惯不是阶级地位的简单反映，而且论述了阶级差别是如何通过商品消费产生的。索尼公司通过市场调查认为，随身听的使用可分为两种类型：“逃避”型和“增进”型。前者意味着在那些乘坐拥挤、嘈杂的火车、地铁和公共汽车上下班的人身上最为常见，他们使用随身听是要为自己在这样的环境中创造一个私人空间。后者意味着它能使音乐变得可以随处收听

并使个人能够在环绕的听觉环境中加上自己特定的声迹。通过一番分析，研究者试图表明，消费随身听既不像阿多诺等人的理论所预测的那样消极被动，也不像钱伯斯(Chambers)所分析的那样具有重要的政治意义，因为后者认为，"随身听的使用是对已经确立的场所界限和与场所界限相关的行为方式的反抗"，正如阿多诺等人的观点太保守主义一样，这种观点又太民粹主义了。

随身听还涉及一个文化规则的问题。在现代西方社会，社会生活组织架构最重要的划分是公共领域和私人领域的区别。随身听是个人的东西，使用随身听是一种个人行为，这意味着它与它的被使用是一件私人领域的事情，但非常有趣的是，当人们观看和聆听的方式不断地从公共场所向家庭这个私人空间转移的时候，随身听却把私下收听带入了公共领域，这意味着对一种既定的文化规则的破坏：如果每个人都在公共领域干他们自己的事情，还有什么公共领域可言？因此，一些人认为，用随身听收听就如同在大庭广众之下亲吻一样，收听随身听的人会被视为某种"古怪的人"，因为他们正在公共场所从事一种通常应该在私下做的事情——个人娱乐。

这就是英国学者所谓的"文化的循环"。

学生范文

谁的什刹海

——消费空间与生活空间的争夺战

什刹海位于北京北海公园西北部，不仅环境幽雅，还有着浓郁的历史文化氛围。从明清时期开始，这里就是有名的文人居住地。至今，附近还保存着郭沫若、宋庆龄、梅兰芳等名人故居。然而，随着"酒吧一条街"的崛起，这个传统的文人社区发生了巨大的变化。

从2002到2004年，大量酒吧出现在什刹海边，大批中产阶级泡吧族尾随而至，使这个世代居住的居民生活空间变成了酒吧的消费空间。酒吧经济消费性质和当地居民日常生活性质完全相反。前者千方百计地扩张以增加利润，后者要求维持原有平静、传统的生活状态。他们都需要什刹海这个有限的公共领域作为各自的活动场地。于是，一场空间争夺战在所难免。同时，这也是两种不同社会群体文化的竞争。

酒吧充分显示了经济和资本的力量。酒吧经营者精心策划和重建什刹海的

地理景观，抹去什刹海景观上与过去相关的东西——日常居民生活，将新的景观——老北京胡同“酒吧一条街”推向市场。居民面对强劲的对手显得非常被动，并节节败退。早期住宅区的居民反对酒吧的“入住”，但无济于事；酒吧的夜半歌声影响居民休息，尤其是酒吧的扩张和蜂拥而来的泡吧族令居民失去了公共活动的空间。以小花园的修建为例，即可看出居民处于弱势地位。什刹海栅栏边的一条狭长小道，是居民最喜爱的纳凉、散步的公共场所。酒吧也相中了这块“风水宝地”，风情万种的小桌椅一度翩然而至，密密地摆了一长排，只有消费才能入座，而当地居民的经济能力是承受不起的，居民只好呆在又闷又热的小平房里。为了缓和两者的矛盾，政府依地形修建了一个小巧的活动场地。表面看来，居民得到了保护，有了“专权”的活动空间，但实际上居民的活动空间是被削减了。小花园带有某种“圈定”的意味，它无形中暗示了花园以外的广大空间不再属于居民，而是另一类人的“专权”领域。由此看来，政府部门无意打断酒吧一条街的进程，权力并不站在居民这边。明白了这点，居民沉默了，显得更加势单力薄，他们默默忍受酒吧的喧闹，把熟悉和喜爱的什刹海一点点地让给衣着光鲜的泡吧族。重建的速度是惊人的，从前海北沿到后海南沿的南、北官房和银锭桥胡同的民房几乎全部被改造成了酒吧。如果说小花园的建立标志着居民生活空间的丧失，那么，一家家居民从什刹海搬迁到别处，他们曾经的居住地被改建成酒吧，这是否意味着居民文化生存空间的丧失？或许，用不了太久，这里鲜活的日常生活就会变成什刹海永远的历史，酒吧最终将会完成对什刹海空间的征服与整合。

什刹海酒吧不仅是商业资本与国家权力结合的典范，而且也是各种力量的会聚处，一方面是对经济利益执著的追求；另一方面又是对文化意义的苦心构建，像“银锭缘——文化艺术休闲吧”既表达了对老北京特色的缅怀与迷恋，又体现了融入“全球化”进程的强烈愿望。酒吧把当地居民“他者化”，理直气壮地否定了前居住者对空间的占有权，把居民作为“贬了值”的“客体”排除在外，剥夺“客体”形成自己特有的权力。之所以如此，关键在于酒吧拥有一种社会强势群体的优越感。在全球化的进程中，强势群体往往力量无比，他们对社会资源拥有优先占有、支配权。生命力强的文化迅速发展，最终控制并取代了那些弱小的文化，弱势群体的利益遭到漠视和侵犯。

就这样，酒吧把什刹海带出了原有的文化语境，带入了一个新的现代（后现代？）语境中。“酒吧一条街”的崛起意味着文化转型的发生，它的形成反映并强化了某一社会群体对什刹海地理景观的塑造，而那种以悠闲、安宁、平和为表征的传统文化生活状态则被打破了。因此，新的、杂合的文化空间成为一个历史“重写本”，它交织着什刹海的过去、现在和未来。

（北京师范大学继续教育学院汉语言文学专业2001级本科2班 姚静静）

进一步阅读书目

1. Elaine Baldwin (et al.) *Introducing Cultural Studies*, London: Prentice Hall Europe, 1999.

2. Chris Barker, *Cultural Studies: Theory and Practice*, London: Sage Publications, 2000.

3. Jessica Munns and Gita Rajan (eds.) *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice*, London and New York: Longman Group Limited, 1995.

4. John Storey (ed.) *What is Cultural Studies? A Reader*, London and New York: A Member of the Hodder Headline Group, 1996.

5. Simon During (ed.) *The Cultural Studies Reader*, London and New York: Routledge, 1993.

6. 罗钢、刘象愚主编：《文化研究读本》，北京：中国社会科学出版社 2000 年版。

7. 谢少波、王逢振编：《文化研究访谈录》，北京：中国社会科学出版社 2003 年版。

8. 罗钢、王中忱主编：《消费文化读本》，北京：中国社会科学出版社 2003 年版。

9. [英]雷蒙德·威廉斯：《文化与社会》，吴松江译，北京：北京大学出版社 1991 年版。

10. [英]E. P. 汤普森：《英国工人阶级的形成》，钱乘旦等译，南京：译林出版社 2001 年版。

11. [美]约翰·费斯克：《理解大众文化》，王晓珏、宋伟杰译，北京：中央编译出版社 2001 年版。

12. [英]保罗·杜盖伊等：《做文化研究——索尼随身听的故事》，霍炜译，北京：商务印书馆 2003 年版。

13. [英]斯图尔特·霍尔编：《表征——文化表象与意指实践》，徐亮、陆兴华译，北京：商务印书馆 2003 年版。

第十三章
女性主义批评

女性主义批评(Feminist Literary Cricism),是指20世纪后期兴起于美国和欧洲、以女性性别意识为焦点去阐释文学与文化现象的批评理论。它主要包括英美学派和法国学派两大分支。英美学派女性主义批评代表人物有凯特·米利特(Kate Millet,1934—)、桑德拉·吉尔伯特(Sandra Gilbert,1936—)、苏珊·格巴(Susan Gubar,1944—)和伊莱恩·肖瓦尔特(Elaine Showalter,1941—)等,法国学派女性主义批评代表人物有朱莉亚·克莉丝蒂娃(Julia Kristeva,1941—)、埃莱娜·西苏(Hélène Cixous,1938—)和露丝·伊瑞格瑞(Luce Irigaray,1930—)等。

女性主义批评,顾名思义,首先是一种以妇女为中心的批评。其次,批评在这里兼有两方面的含义:其一,具有纯粹的文本批评的意义,即通过对具体的文本的研究,揭示出其中隐含的性别歧视和女性意识的内容;其二,具有社会批评的意义,即通过对文本内容的研究,批判不平等的社会现实。伴随着20世纪60年代女权运动的再次高涨,女性主义批评如雨后春笋般蓬勃生长,展现出一种新的理论生机。各种流派的女性主义批评一方面共同反抗着父权制文化对妇女的种种压抑和迫害①,另一方面它们之间又进行着激烈的争论、否定和自我发展。所以,作为一种新兴的批评,女性主义自始至终都呈现出复杂的状态。

① 美国的凯特·米利特是最早将"父权制"这一概念引入女权主义理论的人。她在专著《性的政治》的第二章引入了这个概念,由此成为后来女权主义理论大量使用此概念的起点。"父权制"原指以父亲权力为中心的社会关系机制,米利特为它加入了新的含义:第一,它指男性统治女性;第二,它指男性长辈统治晚辈。从20世纪60年代开始,这个概念被定义为男尊女卑的系统化机制。

一、发展过程

阿波罗神庙中有一句箴言:认识你自己。然而,长久以来,女性虽然作为一个性别种类存在着,但她们作为一个文化群体曾经集体性地消失在历史的视野中,作为历史的盲点而不为世人所认知。古希腊哲人又说:不被认知的生活,不是真正的生活。长期以来女性在大而化之的"人"之下,无视乃至丢失了性别自我,性别几乎成为一个空洞的能指。而实际上,个体自我并不是孤立存在的,它不仅附属于特定的种族、民族,还属于性别。女人因为性别之差,终生背负着性别强加于自我的命运,退回到家庭,在社会上、历史中消失了身影。这是怎样的一个性别群体?她们又是怎样地被迫退居于历史的重重帷幕之后?随着女性主义意识的萌发和女权主义运动的勃兴,女性主义批评以实践和理论的双重姿态展现在公众的面前。

女性主义批评理论的兴起,首先要归功于女权主义运动的产生、发展和扩大。也就是说,女性主义批评理论是女权主义运动深入到文化领域的产物。这样一个特质,既决定了女性主义批评理论的现实性,也决定了它自身的实践性。直到现在,女性主义批评依然秉承着这种精神,对社会中不平等的性别现实进行着顽强的抗争和坚决的批判。

女权主义运动的兴起有其特定的时代背景,同法国工业革命和美国废奴运动紧密相连。新生的资产阶级妇女在争取自身权利的斗争中前仆后继,一大批妇女运动先驱写下了许多发聋振聩的、启迪民众的宣言,这些饱含着血与泪的文字奠定了后来女性主义理论的基础。

妇女运动的先声发于法国。法国在18世纪末掀起了资产阶级革命,新生的资产阶级为清除封建土地所有制和贵族政体,喊出了具有广泛号召力的"自由、平等、博爱"的口号。最初,资产阶级妇女从中仿佛看到了男女平等的曙光,但她们很快发现这是一个骗局。针对《人权宣言》,妇女领袖奥伦比·德·古日(Olympe de Gouges)发表了著名的《女权宣言》(1791),她强调:"妇女生来就是自由人,和男人有平等的权利。社会的差别只能建立在共同利益的基础之上。"①这位从《人权宣言》中嗅到"天赋人权"气息的时代女性,却因为大胆的言论违背了社会给女性规定的道德准则,终于在1793年被送上了断头台。这样一

① 转引自闵冬潮:《国际妇女运动——1789—1989》,郑州:河南人民出版社1991年版,第33页。

个以生命为代价换来的血的开头,似乎预示了其后妇女解放道路的漫长和崎岖,但古日要求自由平等的呼喊却穿越了历史的时空,波及到整个欧洲大陆。

法国大革命的冲击波很快就延伸到了英国。玛丽·沃尔斯通克拉夫特(Mary Wollstonecraft,1759—1797)先后写了《为人权一辩》(1790)、《女权辩护》(1791),理直气壮地抨击卢梭、弥尔顿等人在妇女问题上的偏见,批判现行教育体制只是要把妇女打造成男性的附庸。她宣称:"不仅男女两性的德行,而且两性的知识在性质上也应该是相同的,即使在程度上不相等;女人不仅被看做是有道德的人,而且是有理性的人,她们应该采取和男人一样的方法,来努力取得人类的美德……"①她坚定地认为,妇女和男性具有相同的理性。这个女子桀骜不驯的思想和特立独行的生活方式实在不能见容于当时,她甚至被诬为"哲学脏婆"。但随着妇女权力问题的日益突出,她的这些著作逐渐成为英国思想史上很重要的文献。

美国的妇女运动源自19世纪30年代的废奴运动。妇女们在自己的全国性组织"妇女反奴隶制联合会"的领导下出生入死地投身于废奴运动。但当女权运动的创始人露克丽娅·莫特(Lucretia Mott)和伊丽莎白·斯坦顿(Elizabeth Stanton)以废奴主义者的身份随夫出席在伦敦召开的废奴大会时,美国废奴运动的男性代表却坚决反对给予她们正式的代表席位。这宛如当头一棒使妇女看清了自己的受压制和无权利的状态,从此激励她们为自己的权利而起来斗争。1848年,首届女权大会通过了《权利和意见宣言》,这标志着美国独立的女权运动的开始。

女权运动在20世纪初期达到了第一个高潮。它最显著的成果是英美和法国的妇女先后获得了选举权。总体来说,这个阶段的女权运动主要由资产阶级妇女发起针对本阶级男性的争取权利的斗争,她们要求的平等权利也是以男性为标准,而对于真正的更高意义上的性别平等却涉及不多,且始终未触及父权制文化本身。但妇女先驱们却指出了性别歧视的现实,撼动了社会中固有的性别观念,这为后来的女性解放指明了方向。

一般认为,女性主义批判理论的诞生是兴起于20世纪60年代的第二次女权主义运动高潮的产物。早在1929年英国著名的女作家弗吉尼亚·伍尔夫(Virginia Woolf,1882—1941)出版的《一间自己的屋子》就以讽刺、夸张的风格,提出了许多有关妇女和文学的严肃问题,使女性主义文学理论得以初见端倪。在这篇著名的长篇论文中,伍尔夫用"钱"和"一间屋子"作为象征,指出妇女没有经济地位、没有文学传统、没有创作自由的生存状态。她尤其深刻地指出,父

① [英]玛丽·沃尔斯通克拉夫特:《女权辩护》,王蓁译,北京:商务印书馆1995年版,第48页。

权制文化标准不仅有一种强制性，而且还潜移默化地将这种强制性的东西内化为妇女自身的价值取向，社会因此只存在一种价值标准，即男性价值标准。1949年，法国著名女作家西蒙·德·波伏娃(Simone de Beauvòir,1908—1986)出版了影响巨大的著作《第二性——女人》(*The Second Sex*,1949)。她大量运用妇女传记、社会和历史资料等第一手资料，突出表明了一种女性的辩证唯物主义的观点。她说："一个人之为女人，与其说是'天生'的，不如说是'形成'的。没有任何生理上、心理上或经济上的定命，能决断女人在社会中的地位，而是人类文化之整体，产生出这居间于男性与无性中的所谓'女性'。"①波伏娃的这个结论一石激起千层浪，对世界范围内的女权运动影响极大。

20世纪60年代女权运动的高涨，紧密联系着美国的公民权运动、反越战的抗议活动和法国1968年的"五月风暴"。在这场运动中，女权主义者们越来越发现，男女的不平等不仅存在于选举权、就业权、受教育权等社会政治领域，而且在文化中也打上了深深的烙印。美国妇女贝蒂·弗里丹(Betty Friedian)在《女性的奥秘》(1963)中猛烈地批判了弗洛伊德的带有性别偏见的心理学，指出那些来自社会和妇女自身的要使女人成为贤妻良母的言论纯粹是虚妄之说。该书引起强烈反响，成为新一轮女权运动的前奏。60年代的美国黑人公民权运动使平等的观念深入人心，在白人/黑人、男人/女人的二级权力关系中，妇女和黑人很容易在斗争中形成被压迫阶层之间的互相认同，所以美国的妇女运动和黑人运动形成了相互呼应的联合。当时，美国发动对越南的战争引发了社会公众的极度不满，甚至形成对整个现存政治文化的强烈质疑。1969年法国巴黎的学生运动带动社会各阶层的积极参与，妇女在与男人并肩作战的过程中，发现根深蒂固的性别观念制约着她们前行的脚步和社会的进步。所以，在60年代后期，妇女逐渐形成了自己的组织，号召和领导更广大的妇女参与到解放自身的战斗中。

妇女运动具有非暴力的特点，这是它区别于阶级斗争之处。它更多地表现为一种文化批判，即通过分析妇女从属地位的形成原因，提高妇女对社会和自身的认识，从而从父权制对她们的压制中解放出来。出于这个目的，一大批女权主义著作、论文、刊物相继涌现，"女性学"应运而生。到1970年凯特·米利特长达30万字的博士论文《性的政治》的出版，标志着女性主义批评理论的正式形成。自此，女性主义理论进入了学院派的研究视野，甚至一些男性师生也加入了妇女问题的讨论，这样女性主义理论逐渐成为20世纪的一种重要的批评理论。

① [法]西蒙·德·波娃(又译成西蒙·德·波伏娃)：《第二性——女人》，桑竹影等译，长沙：湖南文艺出版社1986年版，第23页。

一、理论概述

女性主义批评是西方女性主义运动高涨并深入到文化、文学领域的成果，因此不可避免地带有鲜明的政治倾向。自20世纪60年代末70年代初诞生以来，女性主义批评在发展中海纳百川，广泛地吸收和改造影响甚大的西方马克思主义、解构主义、心理分析、新历史主义等诸多批评的思路和方法，以更加开放的姿态，增强了对父权制文化的批判和颠覆。

女性主义批评不仅是风起云涌的妇女运动的产物，而且是古老的父权制的文学批评和理论影响的结果。换言之，女性主义批评的形成不仅有现实的社会的和政治的背景，而且也有其文学理论、批评方面自身的思想渊源。总体来说，它的思想来源大致有两个方面。

其一，是继承了如上文所说的妇女先驱者的理论创造。在20世纪前半期，英国的伍尔夫和法国的波伏娃是备受瞩目的开拓者。伍尔夫不仅在自己的小说创作中处处表现出女性意识，而且以开阔的思想视野和敏锐的历史眼光，给当代的女性主义批评以许多启迪。她通过对文学史和社会史的考察，认为在父权制社会中不仅广泛的生活之门将妇女拒之门外，而且法律和习俗也严格限制了妇女的情感生活，这成为妇女创作发展的严重桎梏。这种社会学批评方式，既抨击了男权中心社会对妇女创作的压制，又在方法论上直接启迪了当代女性主义批评。波伏娃一生都在为妇女的社会平等地位以及专属于妇女的堕胎自由等问题著书立说、奔走呼号，也以自身的经历质疑着传统的婚姻观念，是当今世界公认的女性主义的重要人物。她在蔚为壮观的《第二性——女人》中，上卷深入探讨了女性的生活、地位和种种神话，下卷主要说明当代妇女从小到老的实际生活经历，研究了她们的共同生活处境和身心状况，最后她得出了女人是社会文化整体塑造成型的观点。此外，该书又从存在主义观点出发，对蒙泰朗、劳伦斯、克劳代、布勒东和司汤达五位男作家笔下的女性形象作了精辟的剖析。她首次较为系统地清算了男作家所虚构的种种"女性神话"，批评了他们对女性形象的臆断和歪曲。尽管这种分析还只停留在静态层面，但却为后来的女性主义批评提供了极好的典范。总体来说，这两位先驱者在思想观念和批评实践上，都为当代女性主义批评树立了榜样，开辟了方向。

其二，女性主义批评在理论思路和方法上都从20世纪60年代以来西方文学理论和批评的重大转折中汲取了营养。20世纪二三十年代，英美等国一直是

新批评和其他形式主义批评独领风骚；到五六十年代，法国以索绪尔语言学为基础的结构主义理论取代存在主义而盛行。但从60年代后期开始，新批评风光不再，结构主义也开始向解构主义迅速转变，阐释学、接受美学迅猛崛起，西方马克思主义在欧美的影响日益深人。在新的批评理论的冲击下，文本的权威和作者的权威都受到前所未有的质疑和消解。女性主义批评正是在整个文学理论和批评发生深刻变动的时刻出现的，因此它有效地顺应了这种变化，吸取众家所长作为自己的思想武器，所以展现出兼收并蓄的姿态。比如，女性主义接受西方马克思主义的观点，注重从女性的经济地位中对她们的创作长期被压抑和埋没的原因进行分析，又借用阶级分析的方法，用性别取代阶级，并对之进行社会历史分析。心理分析学的创始人弗洛伊德有关潜意识形成过程的理论既是女性主义攻击的靶子，又是她们借用的理论源泉。她们既指出弗洛伊德对于女性及其性欲、创造力的忽视，又发展了弗洛伊德对儿童心理的分析。再如，一些女性主义批评家冲破了新批评的形式主义方法，重视作家的生平资料，并重视进行社会学和文化学的分析。还有，解构主义企图消解所有二元对立，这为女性主义消解文学创作和作品中的男女之间的二元对立提供了方法论基础。

虽然女性主义批评诞生不到半个世纪，但至今仍在继续发展中展示出勃勃生机。它以妇女为中心，其研究对象包括妇女形象、女性创作和女性阅读等。它在众多批评流派中，因独树一帜和兼收并蓄而分外地引人注目。

三、操作方法

根据不同的理论倾向和操作方法，女性主义批评可以分为两个学派——英美学派和法国学派。

在英美学派中，美国的女性主义批评更多些学院特色，而英国的女性主义批评更关注大众文化，强调性别和阶级之间的联系，特别注意运用马克思主义和社会主义观点对文本进行批评，具有较强的政治色彩。总体上说，英美学派女性主义批评大致经历了三个阶段：第一阶段是20世纪60年代末到70年代中期，其代表人物是凯特·米利特；第二阶段是70年代中期到80年代中期，其代表人物是肖瓦尔特；第三阶段是80年代中期以后，英美女性主义主要在跨学科的女性文化研究层面上继续发展。尽管英美女性主义批评的代表人物见解多有不同，前后期观点也变化甚多，但她们都致力于女性文学传统的发掘和整理工作，以期建立起独立的女性文学史；她们都强调女性作者之间的亲密关系，鼓励当代妇女

只有加强联系和团结,才能与强大的父权制文化相对抗。

法国学派则迥然不同于前者,更多地师从雅克·拉康的心理分析理论、雅克·德里达和罗兰·巴特的解构主义理论,她们尤其关注女性写作的语言和文本问题,注重对语言的象征系统进行质疑,并提出"女性写作"可以在语言和句法上破坏叙述传统。这种"女性写作"既可以出自女性之手,也可以来自男性,它在对固有语言的破坏中显示出强大的解构性。法国学派面向未来,将重点放在"女性写作"上,希望建立起一种标举差异的文学乌托邦式的符号学。该派的主要代表人物是朱莉亚·克莉丝蒂娃、埃莱娜·西苏、露丝·伊瑞格瑞。在理论上,法国女性主义批评采取了一种激进的态度,但她们的这些以语言为研究对象和颠覆力量的研究,明显地存在着将妇女解放的社会斗争问题心理化、生理化和语言化的倾向,因此该学派在政治上远不及英美学派那样富有实践精神。

虽然英美学派和法国学派批评主张各有差异,但这两派的观点都可以作为我们对具体文本进行女性主义批评的操作指导。比如,英美学派对大众文化中女性形象的塑造尤其关注,这可以帮助我们有意识地思考男女之间的权力关系问题。举例来说,"007"系列电影自问世以来吸引了大批观众。这些影片不管情节如何变化都大抵遵循着一个固定的模式:聪明睿智、经验丰富的侦探邦德永远都是以计谋取胜,而他的女搭档永远都是一个窈窕靓丽的辅助性角色。女演员的姿色成了影片的一大卖点,究竟谁是下一个"邦德女郎"成为媒体不断炒作的热门话题,只是很少有人发出疑问:为什么至今还没有出现一个"女邦德"?男人凭借智慧征服世界,女人是性感尤物;男人是主体,女人是配角,两者构成明显的二级权力关系。这种主从关系是固有的性别观念的延伸,所以影片张扬的依然是不平等的性别关系。无独有偶,引起全球票房轰动的热门影片《霹雳娇娃》,虽然是三位有着天使般的脸孔、魔鬼般的身材和高超武艺的女性驰骋银幕、大显风采、惩恶扬善,但她们却将从未谋面的查理作为精神上的"父亲",言听计从于他在幕后的调遣,而没有自己的主见。影片中三娇娃的花拳绣腿、2000多套戏装都使观众体会到了观看的快感,而三位女性的作用则只是充当"被看"的客体。

相反,根据《沉默的羔羊》(*Silence of the Lambs*,1992)一书拍成的同名影片,是奥斯卡奖有史以来同时囊括五大奖项的三部影片之一。影片中的心理学博士是一名嗜血成性的精神变态狂,但他在女警官眼里同时呈现为一个和蔼可亲的、有教养的、具有神秘魔力的天才形象。他在牢狱中运用专业知识和智慧,指导女警官历经坎坷最终寻找到了另一名变态连续杀人狂,使一桩扑朔迷离的恶性案件大白于天下。很多观众在欣赏这部电影的时候,往往被其中险象环生的情节所吸引,但却忽视了这部影片同时表现出来的文本的多义性,它还是一部女性主义意识极强的影片。女警官年幼丧父,寄居于亲戚家。那些深夜中啼泣的羔羊,

仿佛是女孩内心深处对未来命运的无名恐惧，这种悲哀的叫声一直延续到她长大成人。只有她最终凭借智慧和勇气与心理学博士斗智斗勇，并抓获了杀人凶犯之后，常惊醒她的羔羊啼叫声才最终销声匿迹。这可以说是一部以女性人物为中心、反映女性成长问题的影片，它使我们透过扑朔迷离的情节，看到了更深刻的内容——独立的女性自我是如何生成的，换言之，女性的主体性是如何真正建构起来的。

目前，女性主义批评已经在中国的批评实践中产生了影响并发挥着作用。西蒙·德·波伏娃的著作《第二性——女人》被誉为"西方妇女解放的《圣经》"，这部完成于1949年、1986年翻译介绍到中国的著作，几乎就是西方女权主义理论进入中国的一个标志。在悄然省略掉女权运动所需要的历史文化过程之后，feminism 一词由西方的"女权主义"已经成长为中国的"女性主义"，并打上了鲜明的中国标记。[①] 作为20世纪80年代初期被引进的理论思潮，在不足20年的时间里，女性主义的理论资源、精神品格、目标诉求上的革命性和反抗性，已经被有效地植入当代中国的批评理论话语体系之中。女性主义的批评模式，已经形成并被进一步应用到实践之中，并产生了一批颇有影响的著作。例如，《浮出历史地表》（孟悦、戴锦华）、《娜拉言说》（刘思谦）、《走出男权传统的藩篱——文学中男权意识的批判》（刘慧英）、《神话的窥破——当代中国女性写作研究》（陈慧芬）、《当代中国女性文学史论》（林丹娅）等。总之，从当代批评实践来看，女性主义文学理论与批评正在中国文学界顽强地生长，并取得了一系列骄人的成果。

四、批评特色

性别，向来是女性主义批评观察和分析问题的重要视角，这也成为女性主义批评的全部出发点，西方女性主义批评正是以其鲜明的性别立场而引人注目。通过对父权制社会的全面考察，她们以不容置疑的事实证明，在当今社会中，男性和女性无论在心理气质还是在社会角色或社会地位上的差异，都不是先天的，而是后天文化作用的结果。女性主义批评的一大理论贡献就是对 Sex（生理性别）和 Gender（社会性别）的区分。波伏娃在《第二性——女人》中论证说："女

① 见《当代女性主义文学批评》前言，北京：北京大学出版社1992年版。在这里，主编张京媛详细说明了从"女权主义"到"女性主义"的词语转变及其背后的文化动因。

人不是天生的，而是形成的。”她从女性主义的视角第一次将妇女的生物学属性和她的社会性别角色分开，为后来女性主义对性别的分析提供了一个崭新的开端。美国历史学家斯科特(Scott)认为：“社会性别是基于可见的性别差异之上的社会关系的构成要素，是表示权力关系的一种基本方式。”[①]她又分别阐述了社会性别的四个相关因素：第一，再现中的文化象征意义；第二，对象征意义做出解释的规范性概念在宗教、教育、科学、法律、政治信条中的二元对立绝对化为男性与女性、男性气质与女性气质；第三，与之有关的政治和社会组织，包括家庭与亲属系统、劳动市场、教育与政体等场所；第四，主体身份的构成与认同。这四个方面互相依存、互为条件、缺一不可。[②] 社会性别的概念能够清楚地表明，关于性别的成见和对性别差异的社会认识，绝不是自然而然的。尽管社会性别是维持性别歧视的基本手段，但是作为一种社会构成，它是可以被改变乃至被消除的。从 20 世纪 70 年代初开始，女性主义者强调应该把性别——生物意义的男性、女性，同由社会形成的男女在社会中的角色和地位加以区别。80 年代以后，社会性别在联合国和世界许多地方已经发展成一个分析范畴和研究领域。因此说，从性别的角度探讨社会文化的构成，无疑是女性主义文学批评的新的理论贡献。

女性主义批评试图通过性别的视角提高妇女的觉悟，因此它的政治性显而易见。具体来说，它常常采用社会历史分析的方式来对待文学文本。作为女性主义批评走向成熟的标志，《性的政治》就是从反叛注重对文本进行形式主义批评的新批评理论开始起步的。该书的作者米利特认为，在美国盛极一时的新批评只是从审美的层面来考察文学作品，根本不考虑文学产生的相关文化背景，批评成了跟在文学作品后面亦步亦趋的附属品。她认为合理的批评应该将文学放在一个更高的层面上进行考察。女性主义批评家认为“女性主义文学探索已经揭示了所谓对‘现实’所作的‘真确’和‘诚实’的叙述主观上是怎样依赖着确定的意识形态，特别是在男人和女人形象这一点上”[③]。多数女性主义批评把文学文本作为或隐或显的历史投影，她们致力于从文学文本中揭示出性别压迫的历史真相，以期引起妇女的警觉、提高妇女的觉悟，从而颠覆、对抗旧有的文化和性政治秩序，使作者和作品从父权制意识的观念中解放出来。在这个过程中，女性主义批评因其彰显的政治性而分外引人注目，但它同时由于过于政治化而忽略

---

① 谭兢嫦、信春鹰主编：《英汉妇女与法律词汇释义》，北京：中国对外翻译出版公司 1995 年版，第 145 页。

② 见[美]琼·W·斯科特：《性别：历史分析中一个有效范畴》，刘梦译，见李银河主编：《妇女：最漫长的革命》，北京：三联书店 1997 年版，第 151 ~ 175 页。

③ [美]艾德里安娜·里奇：《当我们彻底觉醒的时候：回顾之作》，金利民译，张京媛主编：《当代女性主义文学批评》，北京：北京大学出版社 1992 年版，第 127 页。

了文本所具有的文学性。政治性与文学性之间的矛盾在女性主义批评的初期表现得尤其明显。探寻一种政治原则与审美特征相结合的道路，成为后来女性主义批评努力的方向。

"警告女权主义批评家注意同审美判断相关联的政治意识形态的危险，不等于拒绝承认女权主义批评是一种有效的和必需的文化、政治事业。实际上，将意识形态立场纳入审美立场不但可能，而且有意义。但是，负责的批评应该是二者平衡的。"①比如，女性主义批评中的法国学派就不大重视对作品进行社会历史分析，而是提出"女性写作"的概念，致力于寻找女性自己的语言。这实际也是基于对现成的语言中的性别歧视的厌恶，是从性别原则出发进行的探寻。换言之，女性主义批评无论如何发展，其性别原则都是基本出发点，其反抗父权制文化的政治原则也不会改变。

女性主义批评是以妇女为中心的批评，这是毋庸置疑的。但问题是：以妇女为中心是指以妇女作品为研究对象还是以作品中的妇女形象为研究对象？批评的主体是不是也应该是妇女呢？

对这些相关问题，女性主义批评持一种较开放的态度，即它的对象应该也必然是妇女，这包括妇女的创作和作品中的妇女形象。该批评没有把研究范围仅仅圈定在女性的文本上，并不排斥对男性文本的研究，并且它本身也是从对男性文本的性别歧视开始批判的。早期的女性主义批评从两个方面体现了妇女的中心地位：其一，作为读者的妇女的经验是批评标准得以产生的中心参照物；其二，以男性文本中的性政治为批判和清算的对象，由妇女来清算男性作者对妇女形象的篡改和侮辱。以文学为例，我们既可以对中国的女性作家的创作加以批评，如铁凝、王安忆、陈染、林白等的带有明显的女性意识的文本；也可以对男性作家笔下的女性形象加以评析，如贾平凹的小说《废都》、苏童的小说《妻妾成群》都有大量的女性形象。

女性主义批评的重要性在于它引入了一种女性的视角。女性主义批评认为不存在非价值的批评，所有的阅读和批评都来自社会政治文化和个人因素的限制，传统所谓的普遍性价值实际上是单一的男性批评标准，而她们致力于建立的是女性阅读的合理性。由于女性主义批评的倡导，读者第一次被要求作为女人去阅读文学作品，而在从前读者总是不知不觉中作为男性去阅读文学作品的。从批评的角度来说，以往父权制文化体系赋予男性批评家以权威，这在很大程度上对妇女的阅读产生误导。所以，男性的女性主义批评家一定是在对女性尊严和力量赞赏的基础上进行批评实践的。随着女性主义批评队伍的进一步壮大，

① Elaine Showalter (ed.) *The New Feminist Criticism*, New York: Pantheon, 1985, pp. 190 - 191.

许多男性的女性主义批评家也加入到了这个新队伍之中，使得批评主体不仅包括女性，同时也包括男性。这个事实说明，女性主义批评本身具有吸引不带性别偏见的批评家的理论。

五、个案分析

在1969年，一篇旨在“剖析文学和政治哲学如何精心地合谋着反对性的平等”的博士论文成为美国的畅销书，一版就销售了8万册。从此，这部名曰《性的政治》的书成为20世纪女性主义理论的经典，而作者凯特·米利特也一举成为名作家、全美妇女运动的代言人和领袖人物。

在这本书中，米利特从政治的角度看待两性关系，认为历史上男性和女性的关系一直是一种权力支配的关系，它是人类文化中最为根深蒂固的压迫关系。米利特从意识形态、阶级关系、教育体系以及文学艺术、生物学、社会学、史学、经济学、人类学、性学和心理学等方面对男权中心主义意识进行了全面的理论清理，最后得出结论：性别与种族、阶层和阶级一样，具有“政治的”属性。

《性的政治》一书的第三部分《性在文学中的运用》是个案分析的典范。在这一部分中，米利特对亨利·米勒、劳伦斯、诺曼·梅勒、让·热内(Jean Genet，1910—1986)等著名作家的小说中的男权意识进行了深刻的剖析和无情的批判，以此重点阐述了女性主义批评的基本主张。米利特指出：男性作家对于他们笔下的女性形象、男性批评家对于女作家的作品，都自觉不自觉地以一种居高临下的姿态说话，并且这种男性对于女性的话语霸权也被很多女性习惯性地加以接受。

以戴维·赫伯特·劳伦斯(David Herbert Lawrence，1885—1930)为例，米利特在文本细读的基础上对这个世人瞩目的作家进行了犀利的抨击。劳伦斯是英国著名的小说家和诗人，他的创作深受弗洛伊德心理分析学的影响。他的作品因过多地描写色情，曾受到过猛烈的批评，甚至一度成为禁书，但他对性心理的探索使他一直被世界文坛所重视。针对这样一个为众人所瞩目的作家，米利特从以下五个方面对劳伦斯的文本进行了分析。

第一部分《虔诚的女性》是对劳伦斯的小说《查泰莱夫人的情人》的文本分析。米利特认为这部小说实际叙述了一个现代女性如何借助于作者信仰的所谓“阴茎的神秘”获得了拯救的故事。在文本中，劳伦斯不加区别地轮番使用着“性的”和“阴茎的”这两个字眼，交媾场面的描写也是按照“女性被动，男性主

动"的总设想写就，从而在这部以赞美性的激情而著称的小说中，被赞美的主要是猎场看守人和社会预言者奥利弗·梅勒斯的阴茎。男人重新在心理和官能方面进行全面的统治，才是成就女人天性的唯一出路。

第二部分《患恋母情结的人》是对劳伦斯的著名小说《儿子和情人》的文本分析。小说中儿子保罗和母亲之间有着情人一般的感情，同时保罗还拥有许多向他提供了帮助的女人。保罗受益于他的女人们对他做出的每一种可以想像的贡献后，就将她们干干净净地除掉，从而可以向更大的冒险挺进了。

第三部分《过渡阶段的女性》是对劳伦斯的小说《虹》和《恋爱中的女人们》的文本分析。这两部小说标志着劳伦斯从对母亲的恋情到对情人们的恋情的过渡。在其文本中，劳伦斯总是让女人结婚并令她们感到窒息的痛苦，然后男人通过与其他男人结成性的—政治的联盟，以便在"女人之外"借助同性恋的情绪生存。

第四部分《联合起来的男性》是对劳伦斯的小说《阿伦的权杖》进行的文本分析。在劳伦斯的心目中，爱情是一个人制服另一个人的窍门，权力无非也是要发挥这一功能。劳伦斯首先将权力定义为统治女人的能力，其后他将这一思想运用到其他政治形势，将"统治"的概念延伸到了由优越男性实施的对劣等男性的控制。

第五部分《宗教仪式》是对劳伦斯的小说《羽蛇》的文本分析。米利特认为，在这部小说中劳伦斯别出心裁地创造出了一种有关男性优越的宗教，甚至礼拜仪式。向政治制度提供神学的支柱，是延续至今的古老传统，劳伦斯当然也不例外。他赋予阴茎以图腾的意义，阴茎就是一切的一切，它是一个与肉体本身具有同等功能的字眼。在劳伦斯的宗教中，中心的行为是发挥杀戮功能的性交，小说中出现的中心画面是祈求让男性获得更崇高的荣誉和更强大的威力从而将女人作为牺牲品的献祭仪式。因此米利特说，这个故事的用心不可避免地具备政治的性质。将人类的生殖器转化成武器，这就让劳伦斯从性走向了战争。小说也因为从性爱堕落为杀戮而显得丑恶和疯狂。

通过以上五部分的文本分析，凯特·米利特得出结论：在劳伦斯的笔下，"性"就等同于"阳物"。他的文本中，男性的阳物总是代表着生机和力量，是使其从与自然的疏离状态返归自然的救世主；相反，女性的生殖器官被极力地贬低，女性形象也就因此只是一个被动的、崇拜阳物的、没有自主性和自由意志的对象性存在。米利特严厉地批评了劳伦斯的这种类似于弗洛伊德的"阴茎羡慕"的阳物崇拜的态度。

值得一提的是，米利特对劳伦斯作品的分析研究，既不同于新批评那样只是关心他是否"用笔粗拙"之类的问题，也不像以往的传记式批评那样一味地遵循作者的意图。她大胆地引进了女性的视角进行一种全新的批评，有力地清算了

劳伦斯作品中的男性中心意识，振聋发聩地清算了这个著名作家的文本中存在的男性暴政。"米利特作为文学批评家的重要性在于她不屈地捍卫了读者加入自己见解的权利，拒斥了那种文本和读者间的广为接受的等级制度。作为一名读者，凯特·米利特既不屈从，也不作淑女状，她的风格如大街上的犟头犟脑的捣蛋鬼，在每个层面上向作者的权威进行了挑战。"①正是由于米利特深信不疑——"极富冒险精神的文学批评不应局限于人人尽职般地做出一番恭维；文学描写、解释甚至歪曲生活，文学批评也有可能抓住和利用文学赋予生活的那些更加深刻的见解。"②所以，她的分析公开引入了对作者的另一种透视，这样她才能从女性视角对男性文学作品进行颠覆性的阅读，并且使得父权制的性政治策略能够在这颠覆性的阅读中得以清算。这种赋予读者以相当权力的批评方式，使得广大妇女可以通过建立自身经验与阅读的连续性，解构男性作品中虚假的女性形象。

六、学生范文

决绝的背离和坚定的重构

——《私人生活》的女性主义姿态

陈染作为一个清醒的女性写作者，以女性的心灵体验歇斯底里般地撞击着传统文化关于女性的种种幻想，扰乱着男权中心的话语规范和象征秩序，展现着女性的真实自我。她的作品成为当下时代中自觉的女性文学范本。在 20 万字的《私人生活》中，她那战斗者的姿态尤其鲜明。

《私人生活》不是怨妇的哀歌，而是关于女性成长的咏叹调。在背对历史、背离男权中心的同时，文本力图建构一个女性的新天空，不遗余力地成就了一个无比丰富的女性城堡。这个城堡的意蕴是如此丰富多彩，如此富含生活的张力，女性的主体性因而得到最大发挥。

《私人生活》作为女性个人化写作的一部重要文本，它的重构意义主要体现在对女性"性"角色的重构上。小说大胆直露地表现了女性对性爱的渴求和在

---

① Toril Moi, *Sexual / Textual Politics*, London: Methuen, 1985, pp. 24 - 25.

② ［美］凯特·米利特：《性的政治》一书的《原版前言》，钟良明译，北京：社会科学文献出版社 1999 年版，第 2 页。

性爱中努力寻求自身价值的坚决态度。与以往的女性写作文本相比，它不仅体现了作者毫无顾忌的决绝勇气，而且由文本具体内容显现出的对女性角色模式的重新界定也是《私人生活》最能显示女性主体意识之处：首先，在与小尹的恋爱过程中，是作为女性的“我”主动地把握机会，创造机会，确立、巩固了小尹与“我”的恋爱关系；其次也是最有显著意义的是，在推进、巩固小尹与“我”的情感过程中，是作为女性的“我”一反男权传统所命定的被欣赏、被征服、被占有的性客体地位，而以欣赏者、征服者、支配者的性主体姿态出现在小尹这位男性面前，把他作为“我”欣赏、猎获、征服的对象，并诱导、激发、引领、支配他与“我”做爱。这对千百年来男权文化传统对男女两性的角色定位模式不啻是莫大的挑战与反动！陈染一反传统认知和传统规范，在小说中对性爱过程中男性形体毫无顾忌地展示与尽情欣赏，对女性的性主体地位充分肯定和热烈赞美，无疑使《私人生活》具有了女性解放宣言的性质与意义。

与作者强烈的女性主体意识密不可分的是，小说中的“我”在遭到男性污辱、骚扰时能作勇敢反抗，并且是异于传统的、性别意识非常鲜明的针锋相对的反抗，这不能不说是《私人生活》中女性主体意识的又一强烈体现。《私人生活》中为人师表的T先生，假借解释“私部”一词竟在“我”这个女学生身上乱摸乱抓肆意污辱，尽管在身份、力量、年龄上“我”都无法与之相比，但作为一名具有独立人格和强烈自尊的女性，“我”立即对T先生作了以其人之道还治其人之身的性报复：在一种混杂着愤怒、激奋与反抗的矛盾情绪中，我忽然想举起我的手，在他身体的相应部位也重复一遍，说：“私部，就是这儿，私部就是那儿！”……我在他早年摸我的地方，“回敬”了他。“我十分用力地摸了他！”这是有着强烈的女性自我意识的现代女性面对性污辱时才能做出的以眼还眼、以牙还牙的抗暴方式和性报复，这里显示出的认识意义和思想意义不可低估。

“女同性恋”是陈染实现重构的另一条途径，它并不仅仅指一个女人与另一个女人有过或想发生性关系这样的事实，而是共享一种丰富的内心生活，包含一种深层次的文化认同。它已经超出了男女平等的初级要求，更关心的是女性的特殊性和主要性。

从爱的意义上说，同性爱和异性爱是相同的，都是在寻找另一份自我，一个“无论从哪个角度都可以照见自己”的同伴。《私人生活》的主人公坦言：“禾，才是属于我内心的一座用镜子做成的房子，我在其中无论从哪一个角度，都可以照见自己。”她向禾倾诉自己的焦虑与担忧，向她诉说自己的情感经历，也分担着禾的孤独。她们一起分享书籍，一起听音乐，甚至一起体味日常琐碎生活的乐趣；她们互相理解、体贴、关怀，以至互相爱恋、依赖。因为是同类，拥有同样的地位、心态、未来，所以能更快地交流沟通，相知相惜。禾是“我”心灵的港湾。

至此，我们已经发现陈染的《私人生活》表现了决绝的性别精神立场，保持

了与男性的话语距离，背离了男权传统，并且提取女性语言，保留女性独特经验感受，直接展示了女性主体意识的高扬与更新，获得了与妇女深度存在相对应的话语形式。在残缺的男性世界背景上，作者顽强地建立起一座女性的乌托邦，以倪拗拗为中心的女性成为这个残缺世界的主人，她们以女性的宽容、善良、坚韧对抗着残缺和来自男性世界的破坏力，以背对社会的姿态，撑起一片脱离了男性价值体系的天空。

（北京师范大学文学院 2001 级本科生　甘成昀）

七、进一步阅读书目

1. ［美］凯特·米利特：《性的政治》，钟良明译，北京：社会科学文献出版社 1999 年版。

2. ［美］贝蒂·弗里丹：《女性的困惑》，陶铁柱译，哈尔滨：黑龙江教育出版社 1988 年版。

3. ［英］玛丽·伊格尔顿编：《女权主义文学理论》，胡敏等译，长沙：湖南文艺出版社 1989 年版。

4. ［法］西蒙·德·波娃：《第二性——女人》，桑竹影等译，长沙：湖南文艺出版社 1986 年版。

5. ［英］弗吉尼亚·伍尔夫：《一间自己的屋子》，王还译，北京：三联书店 1989 年版。

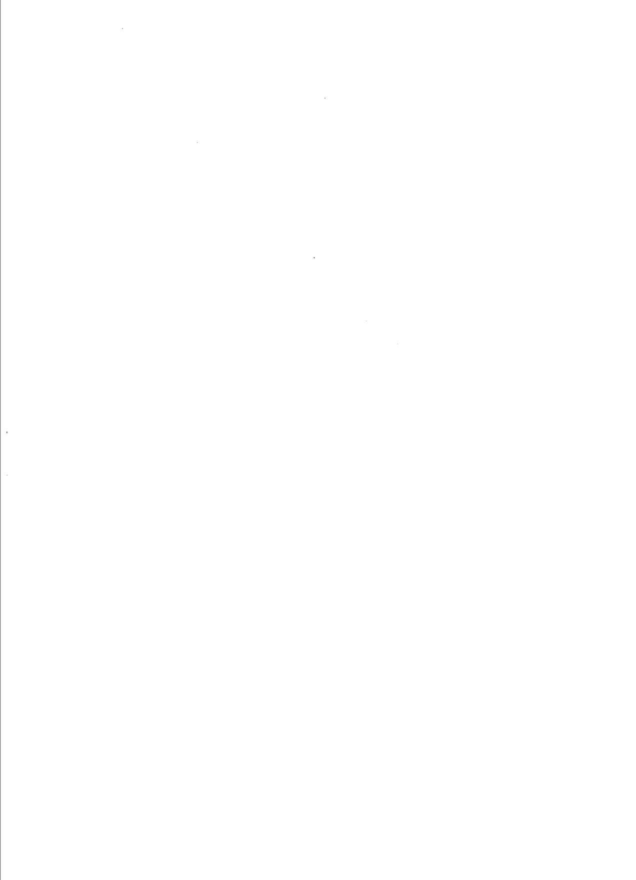
6. 张岩冰：《女权主义文论》，济南：山东教育出版社 1999 年版。

7. 鲍晓兰主编：《西方女性主义研究评介》，北京：三联书店 1995 年版。

8. 张京媛主编：《当代女性主义文学批评》，北京：北京大学出版社 1992 年版。

9. 王政、杜芳琴主编：《社会性别研究选译》，北京：三联书店 1998 年版。

10. 邱仁宗等编：《中国妇女与女性主义思想》，北京：中国社会科学出版社 1998 年版。



下编：中国现代批评理论



第十四章

中国现代批评理论概述

告别流派众多、变化多端的西方现代批评理论，现在需要回头审视中国自己的现代批评理论传统。一提起中国批评理论，人们似乎自然而然地就会想到它的古典形态——中国古典批评理论，并且会毫不费力地开列出一连串熟悉的名字——陆机、钟嵘、刘勰、严羽、王夫之、叶燮等。然而，话题一转到中国现代，人们常常会禁不住发出大声质疑：存在着真正的中国现代批评理论和批评理论家吗？这个疑问看似大惊小怪，其实并非空穴来风，它直接关系到对中国现代批评理论的认识与评估。

一、重估中国现代批评理论

这里的中国现代批评理论，是指从晚清至今的文学批评理论，涉及梁启超、陈独秀、胡适、鲁迅、周扬、胡风、李长之、宗白华、朱光潜、钱钟书、梁宗岱、李健吾等人及其批评活动。这种批评理论一向遭遇学术成见的困扰，被认为是西方批评理论的复制品，或者脱离中国传统链条的不西不中的怪胎，因而备受冷落。人们在崇尚中国古典批评理论传统的同时，对它的现代形态常常视而不见。梁启超、王国维、李长之、梁宗岱、宗白华、朱光潜等尽管在这方面做了许多工作，却仍旧得不到应有的重视。

这一点有点像中国现代文学的命运。美国耶鲁大学孙康宜教授披露的美国汉学界对待中国现当代文学研究的事例，可以从一个侧面帮助我们了解现代批评理论面临的尴尬：

> 数十年来美国汉学界一直流行着一种根深蒂固的偏见：那就是，古典文学高高在上，现代文学却一般不太受重视。因此，在大学里，中国现代文学常被推至边缘之边缘，而所需经费也往往得不到校方或有关机构的支持。一直到90年代，汉学界才开始积极地争取现代文学方面的“终身职位”，然而其声势仍嫌微弱。有些人干脆就把现代中国文学看做是古代中国文学的“私生子”。①

这里对中国现代文学在美国汉学界曾经有过的“私生子”命运的描述，大体适用于中国现代批评理论及其在中国的命运。孙康宜对此的解释是：“我认为美国汉学界从一开始之所以偏重于古典的研究……真正的关键在于文学研究本身所强调的‘经典’（Canon）准则问题：当现代文学的批评准则正在形成、尚未定型之际，早期的汉学家只能研究传统的“经典之作”（Classics）……比起古典文学，现代中国文学大多尚未进入“经典之作”的行列，所以长期间一直被忽视了。”②孙康宜从现代文学有待于“经典化”角度所作的解释，确有一定道理，有助于我们回头重新观照现代批评理论在本土遭遇的部分问题。当人们把经典目光长时间地盘桓在古典批评理论上面并对它流连忘返时，现代批评理论就不得不被冷落在一旁。孙康宜进一步论述说，上述情形已经在美国汉学界得到改变：申请中国现当代文学学位的学子们越来越多，这既与中国现当代文学的越来越多的翻译和介绍有关，也与在美国的年轻一代中国学者所做的卓有成效的“经典化”研究有关。③ 但是，尽管如此，中国现代批评理论同现代文学一道受到应有的关注，还更多地有赖于我们本土学人自己的努力。

造成现代批评理论受到冷遇的原因很多，但并非不可以梳理明白。与中国古典批评理论传统历经数千年发展而凝聚成相对定型的批评理论形态不同，中国现代批评理论确实有其弱势。第一，它很年轻而似未定型，因而容易给人以稚嫩的感觉。从梁启超倡导“诗界革命”算起只有百余年短暂历史，至今仍在发展与演化中，我们很难窥见其完整轮廓。第二，它在与古典传统发生急剧断裂的同时又积极主动地接受了西方影响，因而容易造成“数典忘祖”与“西化”的误判。

① ［美］孙康宜：《“古典”或者“现代”：美国汉学家如何看中国文学》（1996），《耶鲁：性别与文化》，上海：上海文艺出版社2000年版，第197页。

② ［美］孙康宜：《“古典”或者“现代”：美国汉学家如何看中国文学》（1996），《耶鲁：性别与文化》，上海：上海文艺出版社2000年版，第199页。

③ ［美］孙康宜：《“古典”或者“现代”：美国汉学家如何看中国文学》（1996），见《耶鲁：性别与文化》，上海：上海文艺出版社2000年版、第199页。

第三，它常常并不满足于仅仅解释已有文学现象，而是往往先行一步地从文化现代性视角催生或创生新文学。第四，由于上述原因，它与古典传统和西方批评理论之间究竟形成何种关系，还没有完全弄清楚。

不过，上述弱势不能被当做现代批评理论缺乏意义的根据，相反，完全可以成为它拥有高度价值的充足理由。第一，它诚然稚嫩但毕竟是一种全新的批评理论传统的开端。第二，它那与古典传统相断裂和积极借鉴西方理论的新姿态本身，恰好成为一种前无古人的全新的批评理论的独特风貌，从而提醒我们看到中国固有批评理论已经和正在展开其新形态。王国维率先借鉴德国美学家叔本华的理论并尝试运用现代学术论文形式撰写《红楼梦》评论，这正为现代批评理论开创出了前所未有的新雏形。第三，从来自文学"外部"的更广泛的文化呐喊中获得动力，正构成现代批评理论的独特品格的一部分。在梁启超的"诗界革命"和"小说界革命"、胡适的"八不主义"（即一不言之无物、二不模仿古文法、三不讲求文法、四不作无病呻吟、五不用滥调套语、六不用典、七不讲对仗、八不避俗字俚语）等呐喊声中，中国现代文学听从来自文学纯审美园地之外的急切召唤，匆忙地然而又倔强地诞生了。而这些呐喊本身正巧组合成现代批评理论的一道初始风景。第四，它那既不同于古典传统又不同于西方影响的状况本身，恰恰可以成为它拥有独特品格的鲜明标志。

今天，随着我们对中国现代文学与文化的总体认识的加深，对现代批评理论予以正视和重估的时机已经到来。中国现代批评理论已经成为中国固有的批评理论传统的一部分，准确地说，成为中国固有的批评理论传统的现代部分。因为，中国批评理论传统不能仅仅专属于古典批评理论，而应把现代批评理论包含其中。中国批评理论传统应由至少两部分组成：一部分是古典批评理论传统，另一部分是现代批评理论传统。正是这两大传统共同构成了中国批评理论的完整的传统链条。不过，不平衡处确实存在：当古典批评理论研究在近20年来实绩显著时，现代批评理论研究领域却成果寥寥。这就提出了加强现代批评理论研究的必然要求。

加强中国现代批评理论研究具有不可忽视的重要意义。这一方面在于，可以帮助我们重新审视百余年来中国现代批评理论家的工作及其遗产，给予它们以应有的历史地位。另一方面，通过上述重新审视，可以为今天的批评理论与实践提供新的启示。

二、中国现代批评理论与现代文学

中国现代文学批评理论是与整个中国现代文学一道生长的，既是中国现代文学内在的一部分，又是它的一个特殊部分。

第一，出于文化干预冲动而催生或引领现代文学。现代批评理论既来自于文化现代性又反过来对其加以干预，体现出文化干预冲动。它常常传达来自更广泛的文化领域的强烈呼唤，向现代文学发出新的开拓指令和进军号角。梁启超、胡适、陈独秀等莫不如此，他们总是在现实的文学进程发生之前提出新的文学指令，要求现代文学为着更广泛的文化现代性需要而展开创造。正是在“诗界革命”、“小说界革命”、“八不主义”等令旗下，现代文学发起了一次次声势显赫的美学历险。在这个意义上，说它常常理论先行、创作紧跟，并不过分。干预文学写作与阅读，并通过干预文学写作与阅读而干预更广泛的文化现代性进程，正是中国现代批评理论的一种通常品格。

第二，出于社会实践需要而求助于现代文学。进一步看，现代批评理论有时在文学研究中表露出更加主动的行动愿望——通过影响文学写作和阅读而试图影响人的现实社会行动，呈现出突出的社会实践品格。这一点在瞿秋白、周扬、胡风等的阶级论批评理论中有显著表现。

第三，出于个体感兴愿望而建构现代文学。“感兴”是能代表中国批评理论传统特色的一个独特概念，它可以用来一般地表示中国人对于自己的生活的特定体验状态。现代批评理论在致力于文化干预和社会实践时，也并没有忘记为现代个人建造审美体验空间，因而表现出个体感兴品格。

因此可以说，现代批评理论在现代文学中扮演着文化干预、社会实践和感兴建构角色。

三、中国现代批评理论与西方参照系

现代批评理论给人的通常印象是“西化”，即西方化。有人甚至据此指责它患了严重的“失语症”。这一指责有些片面，没有看到现代批评理论所携带的中国传统性和现代性特色。不过，现代批评理论以西方理论为总体参照系而建立

起来，应是毋庸置疑的。

这主要表现在如下几方面：第一，在基本观点上，照搬西方观点，也就是直接运用西方批评理论术语来分析中国现象；第二，在表述文类上，与古典批评理论采用以诗论诗、评点等表述文类不同，现代批评理论选用了来自西方的论文体和专著体；第三，在思维方式上，采用概念、判断与推理方式；第四，在知识型上，采用分析式。现代批评理论正是通过这些方面使自己走上一条与古典批评理论不同的道路。

不妨与古典批评理论作点简单比较。清代金圣叹以评点方式评论《水浒传》："写鲁达为人处，一片热血直喷出来，令人读之深愧虚生世上，不曾为人出力。孔子云：'诗可以兴。'"①他以古典"感兴"阐释鲁达形象塑造，言简意赅。又说："天汉桥下写英雄失路，使人如坐冬夜；紧接演武厅前写英雄得意，使人忽上春台。"②他以富于文学性的评点方式直接书写个人阅读感受——读者感觉自己似乎与水浒英雄们一道时而苦尝冬夜无情，时而领略春日融融。而现代批评理论的筚路蓝缕之作王国维的《〈红楼梦〉评论》，则显示了对于西方批评理论的大胆借鉴，具有显著的现代特色。该文的第三章这样写道：

《红楼梦》一书与一切喜剧相反，彻头彻尾之悲剧也。其大宗旨如上章所述，读者既知之矣。除主人公不计外，凡此书中之人有与生活之欲相关系者，无不与苦痛相终始。以视宝琴、岫烟、李纹、李绮等，若藐姑射神人，敻乎不可及矣。夫此数人者，曷尝无生活之欲，曷尝无苦痛？而书中既不及写其生活之欲，则其苦痛自不得而写之；足以见二者如骖之靳，而永远的正义无往不逞其权力也。又吾国之文学，以挟乐天的精神故，故往往说诗歌的正义，善人必令其终，而恶人必离其罚，此亦吾国戏曲、小说之特质也。《红楼梦》则不然：赵姨、凤姐之死，非鬼神之罚，彼良心自己之苦痛也……

……故曰《红楼梦》一书，彻头彻尾的悲剧也。由叔本华之说，悲剧之中又有三种之别。第一种之悲剧，由极恶之人，极其所有之能力以交构之者。第二种，由于盲目的运命者。第三种之悲剧，由于剧中之人物之位置及关系而不得不然者；非必有蛇蝎之性质与意外之变故也，但由普通之人物、普通之境遇，逼之不得不如是；彼等明知其害，交施之而交受之，各加以力而各不任其咎。此种悲剧，其感人贤于前二者远甚。何则？彼示人生最大之

① 金圣叹：《贯华堂第五才子书水浒传上》，《金圣叹全集》（第1卷），曹方人、周锡山标点，南京：江苏古籍出版社1985年版，第65～66页。

② 金圣叹：《贯华堂第五才子书水浒传上》，《金圣叹全集》（第1卷），曹方人、周锡山标点，南京：江苏古籍出版社1985年版，第192页。

> 不幸，非例外之事，而人生之所固有故也。若前二种之悲剧，吾人对蛇蝎之人物与盲目之命运，未尝不悚然战慄，然以其罕见之故，犹幸吾生之可以免，而不必求息肩之地也。但在第三种，则见此非常之势力，足以破坏人生之福祉者，无时而不可坠于吾前；且此等惨酷之行，不但时时可受诸己，而或可以加诸人；躬丁其酷，而无不平之可鸣；此可谓天下之至惨也。若《红楼梦》，则正第三种之悲剧也。兹就宝玉、黛玉之事言之：贾母爱宝钗之婉嫕，而惩黛玉之孤僻，又信金玉之邪说，而思压宝玉之病；王夫人固亲于薛氏，凤姐以持家之故，忌黛玉之才而虞其不便于己也；袭人惩尤二姐、香菱之事，闻黛玉"不是东风压西风，就是西风压东风"（第八十一回）之语，惧祸之及，而自同于凤姐，亦自然之势也。宝玉之于黛玉，信誓旦旦，而不能言之于最爱之之祖母，则普通之道德使然；况黛玉一女子哉！由此种种原因，而金玉以之合，木石以之离，又岂有蛇蝎之人物、非常之变故，行于其间哉？不过通常之道德，通常之人情，通常之境遇为之而已。由此观之，《红楼梦》者，可谓悲剧中之悲剧也。①

这里的独特洞见当然出于王国维本人，为中国读者观察《红楼梦》提供了一个全新的阐释空间。但是，其基本观点显然是借自叔本华的悲剧观：人生的根源在于"生命意志"，生命意志由"欲望"构成，"欲望"无法及时满足会带来"痛苦"。而悲剧的最大功能在于，它能有效地让观众从悲剧主人公的毁灭中领受到毁弃"生命意志"的必要性，由此获得解脱。同时，有关三种悲剧的分类也来自叔本华，更不用说全文思维方式和知识型都来自对于西方批评理论的参照了。总的来看，这篇论文有如下值得注意的方面。首先，全文主要借鉴西方观点来评论中国古典文本《红楼梦》，尤其是德国美学家叔本华的悲剧观。其次，采用现代论文体而非评点体来结构。全文由五章组成：第一章人生及美术之概观，第二章《红楼梦》之精神，第三章《红楼梦》之美学上之精神，第四章《红楼梦》之伦理学上之价值，第五章余论。再次，运用了西方批评理论常用的概念、判断和推理方式。最后，全文呈现出以分析式为标志的现代知识型特点。李长之对王国维的这部现代批评理论的开创性著述给予高度评价："1904（光绪三十年），王国维作《〈红楼梦〉评论》，这是第一个会赏鉴《红楼梦》的人……他最了解《红楼梦》了。不但过去，就在现在，也无人及他。"②

在李长之本人那里，西方"浪漫精神"观念也可以潇洒自如地用来评论以项

---

① 王国维：《〈红楼梦〉评论》，《王国维文集》（第1卷），北京：中国文史出版社1997年版，第10～12页。

② 李长之：《〈红楼梦〉批判》，北平《清华周刊》第39卷第1、2期，1933年3月15日、4月26日版。

羽为代表的楚文化精神：

> 我们不妨从楚文化的最后一个代表人物说起，那就是项羽。这真是一个天马行空的人物……他的作战完全以气胜。他可以带三万精兵，就打败了汉高祖的五六十万大军……最后他会以二十八匹马还摆作阵势而突围，仍然以少胜多，证明自己之不败……他处处要冲开形式。他是浪漫精神的绝好典型。他的魄力和豪气就是培养司马迁的精神的氛围，他的人格就是司马迁在精神上最有着共鸣的！（所以《项羽本纪》写得那样好！）……①

德国另一位美学家黑格尔有关浪漫型艺术的特征在于精神冲开形式的观点，在这里获得了创造性的运用，由此现代中国读者禁不住悉心追慕那虽早已飘逝而又处处令人回味的一幅幅楚汉浪漫主义的奇异画卷。

可以说，根据现代文学和现代文化自身的需要而大胆借鉴西方理论，是中国现代批评理论的一种独特品格。

四、中国现代批评理论与古典传统

现代批评理论虽然自觉地以西方批评理论为参照系，但往往自觉地或不自觉地、或显或隐地传承着中国古典批评理论，从而出现现代理论与古典传统的融会形态。

要考察这一点，不妨从现代批评理论的几个要素入手：文体、视角、精神和遗韵。文体是现代批评理论的表述文类，视角是它的观照方式，精神是它的基本价值取向，遗韵是它的更隐性的风范。这四个要素可以分别从现代或古典加以借鉴，再根据现代需要加以匹配，从而汇合成形态各异的具体融会形态。简单地说，现代批评理论的传统性主要表现为如下方式。

第一类，现代文体—古典遗韵型。这类现代批评理论在明显地参照西方理论并采用现代文体时，往往或明或暗地流露出某种古典批评理论传统的遗韵。这类批评理论的特点在于，其现代性是显性的，其古典性是隐性的。朱光潜、李长之、李健吾、梁宗岱等都是如此。这应当是现代批评理论的主流类型。李长之这样评论《水浒传》和《红楼梦》：

① 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店1984年版，第13～14页。

> 《水浒》的人物是男性，甚至于女性也男性化。看一丈青，看孙二娘，都是如此。《红楼梦》则不然，它是女性的，宝玉、秦钟、贾蓉们本来是男子，也女子化了！表示男子的感情，大都是“怒”，《水浒》整部都是怒气冲天的……代表女性感情的是“哭”，贾母见了黛玉，哭！宝玉见了黛玉，哭！……就美的观点说，《水浒》是壮美，是雕刻，是凸出的线条，健壮坚实，全属于单纯的美。而《红楼梦》是优美，是绘画，彩色繁复，与前者大不相同。①

这一品评在表述语言上完全是现代白话文，在表述方式上也是现代论文体，同时运用新的西方理论术语和视角，如“男性化”与“女性化”、“壮美”与“优美”。但是，另一方面，其拈出“怒”与“哭”分别评点《水浒传》和《红楼梦》的方式，令人想到前面所引金圣叹那种《水浒传》评点，呈现出明清小说评点的典型风范，可以说构成了古典批评理论传统的一种现代再生形态。

第二类，古典文体—现代视角型。这类现代批评理论索性直接运用古典文言文文体加以表述，但论述视角却具有现代特色。这种现代批评理论有个鲜明特点：其古典性是显性的，而现代性是隐性的。古典文体成功地包裹起了颇为隐秘的现代特色，它在一定程度上可以纠正第一类过于“西化”的偏向，满足现代人的古典传统诉求。最典型和最极端的实例莫过于钱钟书《谈艺录》和《管锥编》了，它们从表述语言、表述方式到思考方式等方面全面仿效古典批评理论。尤其是当沿用文言文文类时，这种传统风貌尤其突出。不过，由于其中自觉地运用了现代批评理论视角以及中西比较立场，所以总体上仍属于现代批评理论著述，却是不能否认的事实。钱钟书《谈艺录》第91节这样写道：

> 一手之作而诗文迥异，厥例甚多，不特庾子山入北后文章也。如唐之陈射洪，于诗有起衰之功，昌黎《荐士》所谓“国朝盛文章，子昂始高蹈”者也。而伯玉集中文，皆沿六朝俪偶之制，非萧、梁、独孤辈学作古文者比。宋之穆参军，与文首倡韩柳，为欧阳先导；而《河南集》中诗，什九近体，词纤藻密，了无韩格，反似欧阳所薄之“西昆体”。英之考莱（Abraham Cowley）所为散文，清真萧散，下开安迭生（Addison）；而其诗则纤仄矫揉，约翰生所斥为“玄学诗派”者也。②

① 李长之：《〈水浒传〉与〈红楼梦〉》，中国艺术研究院红楼梦研究所编：《红楼梦研究稀见资料汇编》（下），北京：人民文学出版社2001年版，第963页。

② 钱钟书：《谈艺录》，北京：中华书局1984年版，第302页。

在阐述"一手之作而诗文迥异"这一理论观点时，作者先后援引庾信在南朝和北朝时的风格变化、陈子昂的"兴寄"与"俪偶"共存、穆修在首倡韩柳与自作仿"西昆体"之间的不协调来证明，同时还似乎信守拈来英国考莱的实例加以比较。表述语言是古典"之乎者也"体，但又善于作中西比较、旁征博引，形成古典式文言与现代比较诗学视角的奇特结合。这类实例在"五四"以后的年代里不仅少见，而且成功如钱钟书者实属凤毛麟角。

第三类，现代文体—古典精神型。这可以说是介乎上述两类之间的一种居中形态，它在承认现代文化与留恋古典精神之间寻求一种平衡和融会。这种现代批评理论形态一方面采用现代论文体，另一方面竭力张扬古典批评理论乃至古典文化传统的精神。宗白华就是其中的成功者。他的理论表述方式既非朱光潜那种严谨的现代论文体，也非钱钟书那种古典文言文体，而是一种独创的"散步"型论文体。这种独创的现代散步型论文体的特点在于，其论文体是现代的，但其具体表述方式却是零散的和非系统的，不寻求严谨的概念、判断和推理方式，而是类似日常生活中的随意散步。这实际上是古典评点体和现代论文体的一种现代综合形式，具体地说，是现代论文体框架中对于古典精神的复现。这种散步型论文体追求的正是现代框架中的古典精神复归。在《美学的散步》中，宗白华自己这样写道："散步是自由自在的、无拘无束的行动，它的弱点是没有计划，没有系统。看重逻辑统一性的人会轻视它，讨厌它……散步的时候可以偶尔在路旁折到一枝鲜花，也可以在路上拾起别人弃之不顾而自己感到兴趣的燕石。无论鲜花或燕石，不必珍视，也不必丢掉，放在桌上可以做散步后的回念。"①散步正体现了自由的无拘无束的超功利姿态，这样的姿态正有助于古典文化精神的继承。不妨来看看他的一段"美学散步"行程：

中国人与西洋人同爱无尽的空间（中国人爱称太虚太空无穷无涯），但此中有很大的精神意境上的不同。西洋人站在固定地点，由固定角度透视深空，他的视线失落于无穷，驰于无极。他对这无穷空间的态度是追寻的、控制的、冒险的、探索的。近代无线电、飞机都是表现这控制无限的欲望。而结果是彷徨不安，欲海难填。中国人对于这无尽空间的态度却是如古诗所说的："高山仰止，景行行止，虽不能至，而心向往之。"人生在世，如泛扁舟，俯仰天地，容与中流，灵屿瑶岛，极目悠悠。中国人面对着平远之境而很少是一望无边的，像德国浪漫主义大画家菲德烈希（Friederich）所画的杰作《海滨孤僧》那样，代表着对无穷空间的怅望……"红日晚天三四雁，碧波春

① 《宗白华全集》（第3卷），合肥：安徽教育出版社1994年版，第284～285页。

水一双鸥。"我们向往无穷的心，须能有所安顿，归返自我，成一回旋的节奏。我们的空间意识的象征不是埃及的直线甬道，不是希腊的立体雕像，也不是欧洲近代人的无穷空间，而是潆洄委曲，绸缪往复，遥望着一个目标的行程（道）！①

宗白华在这里从空间意识的差异入手展开中西文化精神比较，在表述上合乎逻辑、观点明确，但同时，在论证上并不追求概念预设和细密证据，而是向往古典评点式的简洁明快；在本应提出论据的关节处，只是引用古诗断片或德国绘画予以颇带个人体验色彩的即兴阐发。这是现代论文体与古典文化精神的一种奇特融会方式。对于这种融会，宗白华自己是从中西文化"菁华"的"总汇"去解释的："一方面保存中国文化中不可磨灭的伟大庄严的精神，发挥而重光之；一方面吸收西方新文化的菁华，渗合融化，在这东西两种文化总汇基础之上建造一种更高尚、更灿烂的新精神文化，作为世界未来文化的模范，免去现在东西两方文化的缺点、偏处。"②他是要"在这东西两种文化总汇基础之上建造一种更高尚、更灿烂的新精神文化"。

有意思的是，由于竭力张扬古典文化精神，这种现代批评理论有时容易给人以古典性印象：似乎它的根本特点就在其古典性。李泽厚在为宗白华《美学散步》写的序言里就有这样的误解："……朱先生更是近代的，西方的，科学的；宗先生更是古典的，中国的，艺术的……"③其实，如果宗白华的批评理论确实有着"古典"特色的话，那么，这种古典性不过是现代中的古典或者现代性中的古典性，因为，它代表了现代性语境中探寻古典文化精神的一种方式。

除了上述三类外，现代批评理论还有一些具体形态，这里不一一讨论。

五、中国现代批评理论的现代性品格

如上所述，中国现代批评理论与现代文学、西方理论和中国古典传统都同时具有深厚的关联。尤其值得注意的是，它既从西方理论中获取参照系又不同于后者，同时，它既携带深厚的传统渊源又体现强烈的现代特征。这样，中国现代批评理论就不能仅仅从"西化"视角或"本土化"立场加以把握，而应同时看到其

① 《宗白华全集》（第2卷），合肥：安徽教育出版社1994年版，第437页。
② 《宗白华全集》（第1卷），合肥：安徽教育出版社1994年版，第102页。
③ 李泽厚：《美学散步·序》，上海：上海人民出版社1981年版。

固有的传统与现代特征。

说到底，中国现代批评理论与中国古典批评理论不同，具有基本的现代性品格。这就是说，与中国古典批评理论体现出古典性传统特点不同，中国现代批评理论具有现代性品格。这种现代性品格不是来自与古典性传统的简单断裂，而是来自现代语境中的新融会。这种新融会的主要资源有：现代文化变革的压力、西方理论权威的感召、现代文学变革的要求、古典传统的影响。可以说，中国现代批评理论的现代性品格在于，它是在现代文化变革的压力、西方理论权威的感召和中国古典传统的影响下，根据现代文学的变革要求而产生的一种批评理论。具体看，主要体现在如下方面。

第一，以现代文化变革为动力源。现代批评理论常常并不仅仅来自现代文学变革的要求本身，而是更多地来自外在的远为广泛的现代文化变革需求。古典批评理论诚然有其文化性特点，但恰恰正是在现代，批评理论才被如此集中和经常地要求承担起文化变革的先锋重任。每当文化变革受挫或需要更强大动力时，文学就被明确地要求承担起文化变革的先锋重任。而这种对于文学的文化变革先锋的要求本身正构成现代批评理论的重要内涵。

第二，以西方理论为参照系。这是现代批评理论的一个尤其鲜明的特征。从文体到视角、概念、判断和推理等过程，现代批评理论常常不折不扣地表露出"西方"特征。但这种"西方"特征其实并非西方本身，而是中国现代性语境加以过滤或变形的结果，即是参照西方而生成的中国现代批评理论。

第三，现代批评理论始终与现代文学的进程形成密切关联。这里有几种不同情况：一是充当它的助产士，如梁启超自己一面提倡"新小说"，一面亲自撰写小说《新中国未来记》，胡适一面倡导"八不主义"，一面写《尝试集》；二是成为它的创作学，如鲁迅写《呐喊》和《彷徨》创作谈，介绍写作动机；三是扮演它的阐释者角色，如李长之写《鲁迅批判》；四是担任它的论辩者，如瞿秋白、郭沫若、周扬、胡风等加入文艺问题论战。

第四，体现古典传统风貌。现代批评理论无论体现出怎样的西化或现代特征，总是或明或暗地体现出古典传统风貌。钱钟书的《谈艺录》属于较显性的例子，而朱光潜的《诗论》、《文艺心理学》等则属于较隐性的例子。但无论显隐，中国现代批评理论都与古典传统有着这样那样的联系。

六 中国现代批评理论的形态

从晚清至今，现代批评理论历经百余载，出现了一系列批评家及其批评活动。为了了解现代批评理论的概貌，不妨选取其中的一些加以适当描述。

选取的标准包括如下四点：第一，有特定的理论视点；第二，有具体的文本批评；第三，有独特的批评理论特色；第四，有一定的现实意义。哪些批评家及其批评活动能够同时满足上述“四有”标准呢？这当然是个见仁见智的事，但这里也可以做出一种特定的概括：意境论批评（王国维）、节奏论批评（宗白华）、人格论批评（李长之）、象征论批评（梁宗岱）、印象论批评（李健吾）、语言论批评（朱光潜、叶公超）、阶级论批评（周扬、胡风等），这些可以视为中国现代批评理论的一些主要形态。

第十五章
意境论批评

意境论批评，是一种发端于古代而盛行于现代的批评理论方式，是指由王国维（1877—1927）开创的以意境为中心的批评理论，代表人物还有宗白华（1897—1986）等。

一、理论概述

意境，又称"境界"，是中国古典美学用来标示文学、绘画、书法等艺术活动中审美形象的一种美学范畴，不易作精确的界定。一般地说，意境是指能在具体、有限的物象、事件、场景中唤起无限的时间和空间体验，从而对人生、历史、宇宙获得哲理性感知和领悟的特定过程或状态①，是特定的艺术形象和它所表现的艺术情趣与氛围及其可能触发的丰富的艺术联想与幻想的总和。②

在中国古典文学批评史上，"意境"的提出经历了一个长期的过程。早在先秦时期，中国先哲们就开始了对于"意"的追寻。其中作为儒家诗学经典的《易传》提出了"言不尽意"、"立象以尽意"的观点，而作为道家诗学经典的《庄子》则提出了"得意忘言"、"得意忘象"的主张，它们是意境说的源头。从唐代开始，在意一象这条线索之外，人们在文学批评中又突出强调了一个"境"字。自从诗人王昌龄在《诗格》中提出包括"物境"、"情境"和"意境"在内的"三境"说后，有关"意"与"境"偕的论述越来越多。明清时期，"意境"作为一个特定的美学范畴正式出现。

但是，直到清末民初的王国维以现代眼光去重新阐释"意境"和"境界"，意

---

① 见乐黛云等主编：《世界诗学大辞典》，沈阳：春风文艺出版社 1993 年版，第 681～682 页。

② 见蒲震元：《中国艺术意境论》，北京：北京大学出版社 1999 年版，第 21 页。

境论文学批评才得以正式诞生。王国维拥有扎实的旧学功底、精熟传统的诗词歌赋及理论，甲午战争后开始接触西洋新学。凭借对中西美学的融会贯通，以“意境”或“境界”为核心，王国维在19世纪末、20世纪初开创了极富现代意义的意境论文学批评。

在王国维的文学批评中，“意境”占据着中心地位。他言必称“意境”，论诗词歌赋，王氏断言：“文学之工与不工，亦视其意境之有无，与深浅而已。”①论宋元戏曲，王氏又说：“元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。”②不仅如此，王国维还身体力行地将“意境”付诸具体的文学批评实践。王国维的创造性工作，不仅为现代意境论文学批评的建立做出了奠基性的贡献，而且开启了20世纪中国文学批评中出现最早且影响深远的一个批评范式——意境论批评。

自从王国维在20世纪初开创了现代意境论文学批评之后，在随后的新文化运动中，胡适、康白情等人常以意境论新诗。如胡适在1919年《谈新诗》中通篇以“意境”作为审美标准评说现代新诗的优劣，并在《词选》一书中将“诗之意境”定义为诗之“情绪”或“情感”，这种以意境论新诗的做法在当时的现代新诗评论中引起了很多人的共鸣。③

在胡适之后，着重用“意境”进行文学批评的是宗白华。早在1920年，宗白华就在《新诗略谈》一文中开宗明义地提出：“诗的定义可以说是：‘用一种美的文字——音律的绘画的文字——表写人的情绪中的意境。’”而“诗的意境”又是“诗人的心灵，与自然的神秘互相接触映射时造成的直觉灵感”，由于“这种直觉灵感是一切高等艺术产生的源泉，是一切真诗、好诗的（天才的）条件”，所以宗白华强调“诗人最大的职责就是表写人性与自然……表写天真的诗意与天真的诗境”④。进入20世纪30年代，宗白华写了大量的意境论批评方面的文章。特别是他的著名的长篇文章《中国艺术意境之诞生》，明确地指出“意境”是“中国文化史上最中心最有世界贡献的一方面”。关于“意境”的意义，在宗白华看来，人与世界接触，因关系的层次不同，可有五种境界：（1）为满足生理的物质的需要，而有功利境界；（2）因人群共存互爱的关系，而有伦理境界；（3）因人群组合互制的关系，而有政治境界；（4）因穷研物理，追求智慧，而有学术境界；（5）因欲返本归真，冥合天人，而有宗教境界。但除了这五种之外，介乎后二者的中间，还

① 王国维：《〈人间词〉乙稿序》，《王国维文集》（第1卷），北京：中国文史出版社1997年版，第176页。

② 王国维：《宋元戏曲考》，《王国维文集》（第1卷），北京：中国文史出版社1997年版，第389页。

③ 见马正平：《五十年来意境研究述评》，《中国人民大学复印资料·文学理论》1986年第11期。

④ 宗白华：《新诗略谈》，《艺境》，北京：北京大学出版社1987年版，第20～22页。

有一种境界，“以宇宙人生的具体为对象，赏玩它的色相、秩序、节奏、和谐，借以窥见自我的最深心灵的反映；化实景而为虚境，创形象以为象征，使人类最高的心灵具体化、肉身化，这就是‘艺术境界’”，而在一个艺术表现里“情和景交融互渗，因而发掘出最深的情，一层比一层更深的情，同时也透入了最深的景，一层比一层更透明的景。景中全是情，情具象而为景，因而展现了一个独特的宇宙，崭新的意象，为人类增加了丰富的想像，替世界开辟了新景”，这就是“有意境”和意境的意义所在。①

由此出发，宗白华结合中国艺术的具体实践，对中国艺术中所展现出的意境特征做了细致的点评。关于中国的绘画，他以宋人米友仁、元人汤采真、明人董其昌等人为例，申言中国绘画不满于纯客观的机械式的摹写，而追求一个境界层深的创构，并引明代画论家李日华、戴醇士等人的画论证之。关于中国的书法，他以唐代大书法家张旭为例，申言中国的书法的妙境在于“空灵中传出动荡，神明里透出幽深，超于象外，得其环中”。关于中国的舞蹈，他以唐代公孙大娘剑器舞为例，申言中国的舞蹈所表现出的独创之意境，“不仅是一切艺术表现的究竟状态，且是宇宙创化过程的象征”。关于中国的诗歌，他以唐代诗人杜甫为例，申言中国的诗歌的至高追求是意境的创造，并引诗论家王船山《诗绎》之“以追光蹑影之笔，写通天尽人之怀”证之，并特别指出，这两句论诗的话不仅表示出“中国艺术的最后的理想和最高的成就”，而且是“使我们领悟‘中国艺术意境之诞生’的终极根据”。② 在20世纪30年代的中国文学界，宗白华的意境论文学批评是独树一帜的。

进入20世纪40年代，除了前面提到的宗白华之外，尝试运用意境论于文学批评与研究的还有刘任萍、朱光潜、叶鼎彝等人，其中于意境一说研究最深、且运用意境从事文学批评最为用力的，非朱光潜莫属。1942年朱光潜出版《诗论》，在这部纵论诗之基本原理的“诗学”著作中，朱光潜首先对王国维“意境论”中涉及的两个重要内容做了理论上的梳理和说明。第一个是王国维在《人间词话》里所提出的“隔”与“不隔”的区别，朱光潜认为：“隔与不隔的分别就从情趣和意象的关系上面见出。情趣与意象恰相熨帖，使人见到意象，便感到情趣，便是不隔。意象模糊零乱或空洞，情趣浅薄或粗浅，不能在读者心中现出明了深刻的境界，便是隔。”③第二个是王国维在《人间词话》中于“隔”与“不隔”之外提出的“有我之境”与“无我之境”的分别，朱光潜认为王国维提出的“有我之境”与“无我之境”的分类“似待商酌”，因为“他所谓‘以我观物，故物皆著我之色彩’，就

① 参阅宗白华：《中国艺术意境之诞生》，《艺境》，北京：北京大学出版社1987年版。

② 宗白华：《中国艺术意境之诞生》，见《艺境》，北京：北京大学出版社1987年版，第150~163页。

③ 《朱光潜全集》（第3卷），合肥：安徽教育出版社1987年版，第57页。

是‘移情作用’……移情作用是凝神注视、物我两忘的结果，叔本华所谓‘消失自我’。所以王氏所谓‘有我之境’其实是‘无我之境’……与其说‘有我之境’与‘无我之境’，似不如说‘超物之境’和‘同物之境’，因为严格地说，诗在任何境界中都必须有我，都必须为自我性格、情趣和经验的返照”①。其次，朱光潜以六朝之前中国古诗中情趣与意象配合的关系为例，展开了带有朱氏印记的意境论批评：

> 中国古诗大半是情趣富于意象。诗艺的演进可以从多方面看，如果从情趣与意象的配合看，中国古诗的演进可以分为三个步骤：首先是情趣逐渐征服意象，中间是征服的完成，后来意象蔚起，几成一种独立自足的境界，自引起一种情趣。第一步是因情生景或因情生文；第二步是情景吻合，情文并茂；第三步是即景生情或因文生情。这种演进阶段自然也不可概以时代分，就大略说，汉魏以前是第一步，在自然界所取之意象仅如人物故事画以山水为背景，只是一种陪衬；汉魏时代是第二步，《古诗十九首》、苏李赠答及曹氏父子兄弟的作品中意象与情趣常达到混化无迹之妙，到陶渊明手里，情景的吻合可算登峰造极；六朝是第三步，从大小谢滋情山水起，自然景物的描绘从陪衬地位抬到主要地位，如山水画在图画中自成一大宗派一样，后来便渐趋于艳丽一途了。如论情趣，中国诗最艳丽的似无过于《国风》，乃“艳丽”二字不加诸《国风》而加诸齐梁人作品者，正以其特好雕词饰藻，为意象而意象。②

由上述的分析不难看出，朱光潜无论是对“意境”术语的界定还是对意境论批评的运用，都带有以往意境论批评所少有的“谨严的分析与逻辑的归纳”③，这种重学理分析和逻辑归纳的特点在20世纪40年代意境论文学批评中很具代表性。

1956年，我国开展了全国性的美学大讨论，由于这次讨论是因批评朱光潜的美学思想引发的，而意境论在朱光潜的美学思想中又是一个核心内容，所以有关意境问题的讨论在当时的国内十分热烈，但以后有关意境论的讨论被迫中断，直到20世纪70年代末、80年代初，随着拨乱反正、改革开放，意境论批评在中国才又重现生机。80年代以来，意境论在以下三个方面成为人们持续关注的热点：其一，着重探讨意境产生的渊源，从源头入手揭示意境的演进；其二，与西方文论作比较，透示意境论独具中国特色的理论内涵；其三，系统地总结意境论批

① 《朱光潜全集》(第3卷)，合肥：安徽教育出版社1987年版，第59～60页。
② 《朱光潜全集》(第3卷)，合肥：安徽教育出版社1987年版，第71页。
③ 《朱光潜全集》(第3卷)，合肥：安徽教育出版社1987年版，第3页。

评在中国文学史上的得失，以服务于中国当代的文学批评。① 上述工作一直持续至今。

四、问题重心

如前所述，“意境”是中国古典批评理论中经常使用的一个美学范畴，而在19世纪末、20世纪初的中国文学批评界，以王国维、宗白华等为代表的中国现代文学批评的开创者又不遗余力地标举意境论批评，这就使得我们在剖解王、宗等的意境论批评时，无法回避这样两个问题：其一，以王国维、宗白华等为代表的意境论批评与中国古典批评理论中的“意境”范畴之间是怎样的一种关系？19世纪末、20世纪初的意境论批评是否仅仅是对中国古典美学范畴“意境”的简单照搬？其二，如果意境论批评不是对中国古典美学范畴“意境”的机械复写，那么，意境论批评与中国古典美学范畴“意境”之间的区别何在？或者说，以王国维、宗白华为代表的意境论批评不同于古典意境批评的“现代性”在哪里？这两个问题构成了我们理解意境论批评的中心内容。

首先来看第一个问题：以王国维、宗白华为代表的意境论批评是否是对中国古典美学范畴“意境”的照搬？尽管曾有不少的中外学者对于上述问题给予了肯定的回答，但我们认为这并不符合实际。之所以会出现上述认识上的偏差，是因为忽略了意境论批评产生的现代语境。意境论批评出现的19世纪末、20世纪初正是中国文学批评由传统向现代转型的特定历史时期。一方面中国旧有的古典批评术语和批评范式在西洋学术思想和范式的大规模引进和冲击下已经支离破碎、风光不再，另一方面新引入的来自异域的西洋学术思想和范式还不能很好地与中国本土的文学实践相适应。关于前者，王国维在《论近年之学术界》一文中详细列举了西洋学术在数学、历学、哲学、政治学、社会学、文学等学科领域施于近代中国的影响与冲击。在他看来，在整个中国文化发展史上，异域思想对于中国本土文化起到重大影响的一共有三次。其一是两汉时期佛教的引入，“佛教之东，适值吾国（两汉）思想凋敝之后……自六朝至于唐室，而佛陀之教极千古之盛矣。此为吾国思想受动之时代”。其二是宋代对于儒佛的调和，“当是时，吾国固有之思想与印度之思想并行而不相化合，至宋儒出而一调和之，此又由受动之时代出而稍带能动之性质也”。其三就是近代西洋思想的涌入，“自宋

① 见马正平：《五十年来意境研究述评》，《中国人民大学复印资料·文学理论》1986年第11期。

以后以至本朝，思想之停滞略同于两汉，至今日而第二之佛教又见告矣，西洋之思想是也”。① 关于后者，王国维在《论新学语之输入》一文中坦言，每一国的言语是与该国国民思想紧密相连的，国民思想有异，代表其国民思想的学术术语就会有异，而当一国学语被引入另一国时，不可避免地会带来一定的混乱，“言语者，思想之代表也，故新思想之输入，即新言语输入之意味也。十年以前，西洋学术之输入，限于形而下学之方面，故虽有新字新语，于文学上尚未有显著之影响也。数年以来，形上之学渐入于中国……日本所造译西语之汉文，以混混之势，而侵入我国之文学界。好奇者滥用之，泥古者唾弃之”②。王国维反对文化上的抱残守缺、固步自封，他指出异域学术对于中土的影响，可谓“大哉”，欲兴一国之学术，“当破中外之见”，实现本土固有之思想与外来思想的“化合”。③ 他的“意境论”正是上述中西“化合”后的产物。王国维早年治旧学，1895 年甲午之役后开始接触新学，尤其是西洋康德、叔本华哲学美学，“心甚喜之”④。1904 年王国维引用叔本华意志论美学思想分析中国古典文学作品《红楼梦》写作《〈红楼梦〉评论》，首开借用西洋批评范式从事文学评论的先河，但此时王氏文学批评仅处于援用西洋诗学的阶段，“其立论”“全在叔本华之立脚地”⑤。1905 年王国维在《论近年之学术界》、《论新学语之输入》等文中提出融会中西的“化合”之说。从 1906 年写作《屈子文学之精神》、《文学小言》、《古雅之在美学上之地位》等文开始，王国维在其文学批评中刻意寻求一种“化合”中西的新的批评术语及范式，他生造的“欧穆亚”、“古雅”、“眩惑”等语⑥，尽管已有中西合璧之义，但也不免有令人生涩之嫌。随着 1908 年《人间词话》中“意境论”的提出，王国维“化合”中西诗学的努力终告完成。曾有不少学者以为王国维标举的意境论批评不过是对中国古典美学范畴“意境”的借用，然读其《人间词话·十八》：“尼采谓：‘一切文学，余爱以血书者。’后主之词，真所谓以血书者也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似之。然道君不过自道身世之戚，后主则俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。”⑦可知王国维的意境论批评仍是“化合”中西

---

① 王国维：《论近年之学术界》，见《王国维文集》（第 3 卷），北京：中国文史出版社 1997 年版，第 36 页。

② 王国维：《论新学语之输入》，《王国维文集》（第 3 卷），北京：中国文史出版社 1997 年版，第 41 页。

③ 王国维：《论近年之学术界》，见《王国维文集》（第 3 卷），北京：中国文史出版社 1997 年版，第 36 ~ 37页。

④ 王国维：《自序（一）》，《王国维文集》（第 3 卷），北京：中国文史出版社 1997 年版，第 471 页。

⑤ 王国维：《静庵文集自序》，《王国维文集》（第 3 卷），北京：中国文史出版社 1997 年版，第 469 页。

⑥ 详见王国维：《屈子文学之精神》、《古雅之在美学上之地位》，《王国维文集》（第 1 卷、第 3 卷），北京：中国文史出版社 1997 年版。

⑦ 王国维：《人间词话》，《王国维文集》（第 1 卷），北京：中国文史出版社 1997 年版，第 145 页。

的。意境论文学批评的另一位代表人物宗白华在展开意境论批评时，也是力主中西“化合”的，在他引证的诗学材料里，既有中国传统的老（子）、庄（子）、李（白）、杜（甫），也有西洋的希腊先哲和近现代美学家。① 显然，19世纪末、20世纪初的意境论批评并不是简单的对于中国传统的“意境论”的照搬，而是融会了新的文化语境内涵的中西诗学“化合”后的产物。

再来看第二个问题：意境论批评与中国古典美学范畴“意境”之间的区别何在？关于这一点，王国维本人曾在《人间词话》中给予这样一段说明：

> 《严沧浪诗话》谓：“盛唐诸公，唯在兴趣。羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，不可凑泊。如空中之音、相中之色、水中之月、镜中之像，言有尽而意无穷。”余谓：北宋以前之词，亦复如是。然沧浪所谓兴趣，阮亭所谓神韵，犹不过道其面目；不若鄙人拈出“境界”二字，为探其本也。（第九则）②

在这里，王国维一语道出他的意境论批评与中国古典美学范畴“意境”之间的本质区别：后者不过是“道其面目”，而他本人却是“探其本”的。所谓“道其面目”，是指仅仅触及了事务的表层和片面，而“探其本”则是深入到事务的本质与核心。王国维深谙中国古典的文学批评传统，但同时他对于中国固有的文学批评过于附着于“道面目”而轻“探本”是持批评态度的：“我国人之特质，实际的也，通俗的也；西洋人之特质，思辨的也，科学的也，长于抽象而精于分类，对世界一切有形无形之事物，无往而不用综括（Cenerafization）及分析（Specification）之二法……故我中国有辩论而无名学，有文学而无文法，足见抽象与分类二者，皆我国人之所不长，而我国学术尚未达自觉（Self-consciousness）之地位也。”③正因此，王国维在进行自己的文学批评时努力扭转中国文学批评重感性轻理性、重具象轻分析的弊端。

王国维的文学批评的最初尝试《〈红楼梦〉评论》，尽管因“其立脚地”全在叔本华，使得他对于《红楼梦》所作的美学上论理学上的评判不尽令人信服，但《〈红楼梦〉评论》引入西洋批评理念及范式而凸现出的文学批评方法论上的“先

① 详见宗白华：《中国艺术意境之诞生》、《论文艺的空灵与充实》、《中西画法所表现的空间意识》等文，《艺境》，北京：北京大学出版社1987年版。

② 王国维：《人间词话》，《王国维文集》（第1卷），北京：中国文史出版社1997年版，第143页。

③ 王国维：《论新学语之输入》，《王国维文集》（第3卷），北京：中国文史出版社1997年版，第40～41页。

进性”与“进步性”是有目共睹的。[①]《〈红楼梦〉评论》以后，王国维的文学批评更加注重中西文学批评范式及术语上的“化合”，标志他文学批评成熟的意境论批评正是中西诗学“化合”后的产物。这种“化合”后的意境论批评和中国传统的“意境说”之间的分野，诚如有学者所指出的：“王国维的‘境界’（意境）说，在我国整个诗学发展史上居有十分重要的地位。它跟西方的某些诗学遗产，特别是康德的‘美的理想’、‘审美意象’说，叔本华的‘审美静观方式’及艺术‘理念’说，关系也很密切……境界（意境）——这是诗（以至一切文学）的本质之所在。美在境界——这是王氏诗学的一个核心。王氏看准了并把握了这个核心，如同禅家说的，‘截断众流’。因而，比之他的先辈（如严羽、王士祯等），他有权利感到自豪。”[②]显然，正是引入了西洋文学批评中重分析、重综括的特质，王国维才能一改中国古典批评理论“道面目”而轻“探本”的不足，直寻文学的本质——意境。可以说，正是出于阐释现代中国人的新的生存体验的迫切需要，借助西方异质性美学视野去重新打量和阐释意境，王国维才得以赋予意境这一古典概念以崭新的现代性内涵。[③] 这是以他为代表的20世纪意境论批评不同于中国传统“意境说”的区别所在，更是其超出传统“意境说”的局限使之由传统形态向现代形态过渡的根本原因。

三、批评特色

中国传统的“意境说”在谈及“意境”的时候，经常出现诸如“言已尽而意无穷”、“羚羊挂角，无迹可求”、“神龙见首不见尾”这样的语词，以突出“意境说”的含蓄蕴藉和“只可意会不可言传”的神秘之感。而20世纪以王国维等为代表的现代意境论批评则刻意破除传统“意境”说的含蓄与神秘，强调意境论批评范畴的明晰性以及批评模式的可操作性。

---

① 见佛雏：《王国维诗学研究》，北京：北京大学出版社 1999 年版，第 2 页。

② 佛雏：《王国维诗学研究》，北京：北京大学出版社 1999 年版，第 161 页。

③ 王一川指出：“意境在现代风行，尽管可以为它找出缺乏原创性的种种根据（无论是字源学的还是诗学的），但有一点应是无可否认的：它适时地满足了现代中国人在全球化时代重新体验古典性文化韵味的特殊需要。这个术语尽管早已在古代出现，但却从来也没有获得过现代这般的重要性；同时，尽管在王国维之前已频频出现于晚清诗坛，但并没有被灌注真正的现代性意义。只是从王国维开始，意境才获得真正的现代性生命：他借助德国古典美学慧眼重新发现意境在中国文化中的积极意义，力图通过这一范畴为中国人在现代安身立命寻求合适的传统美学形式。”（王一川：《文学理论》，四川人民出版社 2003 年版，第 268 页。）

下面是人们谈及以王国维为代表的现代意境论批评经常引述的两段文字：

文学之事，其内足以摅己，而外足以感人者，意与境二者而已。上焉者意与境浑，其次或以境胜，或以意胜。苟缺其一，不足以言文学。原夫文学之所以有意境者，以其能观也。出于观我者，意余于境。而出于观物者，境多于意。然非物无以见我，而观我之时，又自有我在。故二者常互相错综，能有所偏重，而不能有所偏废也。文学之工与不工，亦视其意境之有无，与其深浅而已。①

苟持此以观古今人之词，则其得失，可得而言焉。温韦之精艳，所以不如正中者，意境有深浅也……美成晚出，始以辞采擅长，然终不失为北宋人之词者，有意境也。南宋词人之有意境者，唯一稼轩，然亦若不欲以意境胜。白石之词，气体雅健耳。至于意境，则去北宋人远甚。及梦窗、玉田出，并不求诸气体，而惟文字是务，于是词之道熄矣。自元迄明，益以不振。至于国朝，而纳兰侍卫以天赋之才，崛起于方兴之族。其所为词，悲凉顽艳，独有得于意境之深，可谓豪杰之士，奋乎百世之下者矣。同时朱陈，既非劲敌；后世项蒋，尤难鼎足。至乾嘉以降……静安之为词，真能以意境胜。夫古今人词之以意胜者，莫若欧阳公。以境胜者，莫若秦少游。至意境两浑，则惟太白、后主、正中数人足以当之。静安之词，大抵意深于欧，而境次于秦。至其合作……皆意境两忘，物我一体。②

在上述综论意境论批评的文字里，很明显王国维把意境论批评划分成为这样两个层面：第一个层面是明确"意境"是文学的本质，这是意境论批评实施的第一个步骤。所谓"文学之事，其内足以摅己，而外足以感人者，意与境二者而已"，"文学之工与不工，亦视其意境之有无，与其深浅而已"，强调的都是"意境"对于文学的本质作用。第二个层面是用"意境"的美学内涵来具体地评判文学创作。在这里，所谓"意境"的美学内涵就是"意"与"境"二者的结合，因为"意"与"境""苟缺其一，不足以言文学。原夫文学之所以有意境者，以其能观也。出于观我者，意余于境。而出于观物者，境多于意。然非物无以见我，而观我之时，又自有我在。故二者常互相错综，能有所偏重，而不能有所偏废也"，所以在明

① 王国维：《〈人间词〉乙稿序》，《王国维文集》（第1卷），北京：中国文史出版社1997年版，第176页。

② 王国维：《〈人间词〉乙稿序》，《王国维文集》（第1卷），北京：中国文史出版社1997年版，第176～177页。

确了“意境”之于文学的本质后，接下来要做的就是用“意境”的美学内涵即“意”与“境”的结合来评判具体的文学作品。所谓“温韦之精艳，所以不如正中者，意境有深浅也……美成晚出，所以辞采擅长，然终不失为北宋人之词者，有意境也。南宋词人之有意境者，唯一稼轩，然亦若不欲以意境胜。白石之词，气体雅健耳。至于意境，则去北宋人远甚。及梦窗、玉田出，并不求诸气体，而惟文字是务，于是词之道熄矣。自元迄明，益以不振。至于国朝，而纳兰侍卫以天赋之才，崛起于方兴之族。其所为词，悲凉顽艳，独有得于意境之深，可谓豪杰之士，奋乎百世之下者矣。同时朱陈，既非劲敌；后世项蒋，尤难鼎足。至乾嘉以降……静安之为词，真能以意境胜”等评语，都是持此“意境”之说得而言之的。但同时，由于“意”与“境”结合程度的不同，在用“意境”对具体的作家作品进行评述时，又可视“意”与“境”的结合情况再做三分：

> “上焉者意与境浑”，“太白、后主、正中数人足以当之”；
> “其次或以境胜”，“莫若秦少游”；
> “或以意胜”，“莫若欧阳公”。

由上面的分析，不难看出：现代意境论批评实际上是一个包括两个层面、诸多具体步骤的批评模式。如果我们要把它作为一个批评范式加以总结的话，可把它划分为这样五个步骤。第一，明确文学的本质是“意境”，这是意境论文学批评的前提。第二，在明确了“意境”之于文学的本质关系之后，紧接着运用“意境”的美学内涵来评判具体的作家作品。由于“意境”的美学内涵指的就是构成“意境”的两个基本元素“意”和“境”的结合，所以，根据“意”和“境”的具体结合情况，又可生发出下面三个步骤：第三，如果“意”与“境”结合得浑然一体，那么就可以评判这个作家的作品是“上等”的；第四，如果“意”与“境”的结合是偏重于“境”的，那么就可以评判这个作家的作品是“次等”的；第五，如果“意”与“境”的结合是偏重于“意”的，那么也同样可以评判这个作家的作品是“次等”的。这种批评范式比较能够说明现代“意境论”的批评特色。

四、个案分析

我们在前面说明现代意境论批评的批评特色时所引述的部分例证，已经零星触及到一些意境论批评的个案。不过，说到意境论批评的个案，最具代表性的

莫过于王国维的《人间词话》了。王国维的《人间词话》六十四则[①]，以“意境”为纲，详细评述了从唐五代北宋直至近代历代词人的词作，是公认的王国维“意境论”的集大成之作，所以，我们在选择现代意境论批评的个案进行分析时，可以从王国维的《人间词话》入手。

《人间词话》第一则即云“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句。五代北宋之词所以独绝者在此”，提纲挈领地把“意境”（即“境界”）标举为“词”之纲，为“最上者”。

第二则：“有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别。因大诗人所造之境，必合乎自然，所写之境，亦必邻于理想故也。”对于“意境”的美学内涵做了“有境”和“写境”的二分，指出构成“意境”美学内核的既有“理想”这样偏于主观方面的内容，也有“写实”这样偏于客观方面的内容，但同时强调构成“意境”的主客观两方面的内容是合二为一的，“颇难分别”。而紧接着第三六则对于“有我之境”与“无我之境”关系进行说明：“有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”第五则对于“理想”与“写实”关系进行说明：“自然中之物，互相关系，互相限制……故虽写实家，亦理想家也。又虽如何虚构之境，其材料必求于自然，而其构造，亦必从自然之法则。故虽理想家，亦写实家也。”第六则对于“景”与“情”关系进行说明：“境非独谓景物也，喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。”这些强调的都是“意境”主（“意”）客（“情”）观的合二为一。在第七、第八则再次重申了“意境”之于创作的重要性，“‘红杏枝头春意闹’，著一‘闹’字，而境界全出。‘云破月来花弄影’，著一‘弄’字，而境界全出矣”（第七则），“境界有大小，不以是而分优劣”（第八则）。王国维自负地做如下小结：“然沧浪所谓兴趣，阮亭所谓神韵，犹不过道其面目；不若鄙人拈出‘境界’二字，为探其本也。”（第九则）一语“探其本”，道出了王氏将“意境”作为文学之本的美学主张。

在明确了“意境”为文学之本，并对“意境”内在的“意”、“境”二元构成做了细致的说明之后，王国维开始以此作为美学评判的标准，具体评述唐五代北宋直至近代历代词人的词作。这一部分起于第十则，止于第五十三则，凡四十三则，是《人间词话》篇幅最长的一部分。从对历代词人的具体品评来看，这部分内容可以分为如下几类。

第一类是这样的一批“第一流”词人：

---

① 《人间词话》1908年以连载的方式刊于当时的《国粹学报》，为王国维的亲手定本，凡六十四则，后世人们又整理出《人间词话》删稿四十九则及附录二十九则。由于六十四则本是王氏手定，且最先公开发表，故学界论及王国维的《人间词话》，通常以六十四则本为定本。

“太白纯以气象胜。‘西风残照，汉家陵阙。’寥寥八字，遂关千古登临之口。”（第十则）

“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。”（第十五则）

“冯正中词虽不失五代风格，而堂庑特大，开北宋一代风气。”（第十九则）

“《诗·蒹葭》一篇，最得风人深致。晏同叔之‘昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路。’意颇近之。但一洒落，一悲壮耳。”（第二十四则）

“永叔‘人生自是有情痴，此恨不关风与月’，‘直须看尽洛城花，始与东风容易别’，于豪放之中有沈著之致，所以尤高。”（第二十七则）

“幼安之佳处，在有性情，有境界。”（第四十三则）

“纳兰容若以自然之眼观物，以自然之舌言情……北宋以来，一人而已。”（第五十二则）

在这里，王国维之所以激赞太白（李白）、李后主（李煜）、冯正中（冯延巳）、晏同叔（晏殊）、永叔（欧阳修）、幼安（李清照）、纳兰容若等人是“第一流”词人，是因为他们的词“有气象”、“眼界大”、“有性情”、“有境界”，也即“有意境”。而特地强调纳兰诸人“以自然之眼观物，以自然之舌言情”，则进一步让人明了这里所谓的“有意境”具体指的就是“意”与“境”偕。

除去上述的“第一流”词人之外，王国维把其他的人归入“第二流”词人之列。比如在评价南宋词人姜夔时，王国维就指出：“古今词人格调之高，无如白石。惜不于意境上用力，故觉无言外之味，弦外之响，终不能与于第一流之作者也。”（第四十二则）为了清楚地说明何谓“不于意境上用力”，王国维特地用“隔”与“不隔”这对概念来加以解释：

白石写景之作，如：“二十四桥仍在，波心荡、冷月无声。”“数峰清苦，商略黄昏雨。”“高树晚蝉，说西风消息。”虽格调高绝，然如雾里看花，终隔一层。梅溪、梦窗诸家写景之病，皆在一“隔”字。（第三十九则）

问“隔”与“不隔”之别，曰：陶谢之诗不隔，延年则稍隔矣。东坡之诗不隔，山谷则稍隔矣。“池塘生春草”、“空梁落燕泥”等二句，妙处唯在不隔。词亦如是。即以一人一词论。如欧阳公《少年游》咏春草上半阕云：“阑干十二独凭春，晴碧远连云。千里万里，二月三月，行色苦愁人。”语语都在目前，便是不隔。至云：“谢家池上，江淹浦畔。”则隔矣。白石《翠楼吟》：“此地。宜有词仙，拥素云黄鹤，与君游戏。玉梯凝望久，叹芳草、萋萋千里。”便是不隔。至“酒祓清愁，花消英气”，则隔矣。（第四十则）

从这两段引文的解释不难看出，所谓“不于意境上用力”，就是没有解决好构成“意境”的“意”与“境”的合二为一，“意”与“境”浑然天成，是为“不隔”，反之，则是“隔”。由于“意境”是有“意”与“境”这两个基本元素构成的，而“隔”的情况的出现是片面地强调了“意”或“境”方面的元素忽视了另一方面的元素造成“意”与“境”的不和谐，所以“意”与“境”的分属又有了“以意胜”和“以境胜”两个类型。

“以意胜”的代表有苏轼（东坡）、辛弃疾（稼轩）：“东坡之词旷，稼轩之词豪。”（第四十四则）“读东坡、稼轩词，须观其雅量高致，有伯夷、柳下惠之风。”（第四十五则）“以境胜”的代表有秦观（少游）：“少游词境最为凄婉。”（第二十九则）“‘风雨如晦，鸡鸣不已。’‘山峻高以蔽日兮，下幽晦以多雨。霰雪纷其无垠兮，云霏霏而承宇。’‘树树皆秋色，山山唯落晖。’‘可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。’气象皆相似。”（第三十则）

《人间词话》行至五十三则，就“词”这种文体而言，以上的论述已经完整地演示了意境论批评的诸步骤和全过程。然而，《人间词话》余下的十则内容也令人关注：

四言敝而有《楚辞》，《楚辞》敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词。盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。（第五十四则）

大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目。其辞脱口而出，无矫揉妆束之态。以其所见者真，所知者深也。诗词皆然。持此以衡古今之作者，可无大误矣。（第五十六则）

诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之。出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气。出乎其外，故有高致。（第六十则）

诗人必有轻视外物之意，故能以奴仆命风月。又必有重视外物之意，故能与花鸟共忧乐。（第六十一则）

“枯藤老树昏鸦。小桥流水平沙。古道西风瘦马。夕阳西下。断肠人在天涯。”此元人马东篱《天净沙》小令也。寥寥数语，深得唐人绝句妙境。有元一代词家，皆不能办此也。（第六十三则）

> 白仁甫《秋夜梧桐雨》剧，沉雄悲壮，为元曲冠冕。然所作《天籁词》，粗浅之甚，不足为稼轩奴隶。岂创者易工，而因者难巧欤？抑人各有能有不能也？读者观欧、秦之诗远不如词，足透此中消息。（第六十四则）

在这里，王国维不仅再次重申了"意境"是"意"（主）与"境"（客）的二元构成的美学观点，更重要的是，王国维指出文学的体式由诗（包括四言、五言、七言古体和律绝）入词，以及由词入（元）曲（杂）剧，是文体自身遵循的内在规律，文体本身没有难易高下之分，如果运用特定的美学原则来"衡定"它们的话，一切"皆然"。这意味着，以王国维为代表的现代意境论批评绝不是只局限于某一特定文体（比如词），而是普遍地适用于一切文体。

五、进一步阅读书目

1. 王国维：《王国维文集》（1～4卷），北京：中国文史出版社1997年版。
2. 宗白华：《艺境》，北京：北京大学出版社1987年版。
3. 佛雏：《王国维诗学研究》，北京：北京大学出版社1999年版。
4. 朱光潜：《诗论》，合肥：安徽教育出版社1987年版。

第十六章 节奏论批评

节奏论批评，是指以宗白华为代表、关注文本节奏及其与文化精神的关联的批评理论。

一 理论概述

宗白华，原名"宗之櫆"，字伯华，祖籍江苏常熟，出生于安徽安庆的一个染色新潮的知识分子家庭。他早年投身新文化运动，参加"少年中国学会"，主编《少年中国》、《时事新报·学灯》。宗白华首先是诗人，他富有浪漫精神和淑世情怀，决意迎着黑暗走去，以"唯美的眼光"来抚慰机械的自私自利的人生。20世纪20年代初留学德国，直接感受到第一次世界大战之后欧洲衰败没落的氛围，立志"以他人为镜子照照自己的面孔"，并将自己的美学探索与中国文化的复兴以及中国现代性精神的建构统一起来。20世纪30至40年代，中华民族遭遇了存亡的危机，宗白华通过自己的美学探索指点了建构中国现代文化精神的道路，提出了"节奏是中国文化精神的基本象征"的学说。作为这一美学的具体运用，节奏论批评是一种侧重于审美体验和文化精神的批评方法。① 这一批评方法的含义是：通过亲身接触艺术媒介，体验艺术形式，力求把握蕴含于其中的生命节奏，进而把握隐含在艺术之中的文化精神。

1. 一般意义上的"节奏"概念

---

① 从切入角度看，美学批评有审美生产、审美消费、审美文本、审美语境、审美代码、审美媒介、审美体验和审美文化八种角度；关于这一划分的具体论述，参见王一川主编的《美学教程》（复旦大学出版社2004年版）第十章《美学批评》。根据宗白华批评理论之问题重心，可以认为节奏论批评是侧重于审美体验和文化精神的批评方法。

什么是“节奏”？“节奏”，首先是存在于自然界、人类社会和人的精神活动中的一种普遍现象。四季的寒来暑往，人生的生死离合，历史上的正变兴衰，人心的喜怒哀乐，莫不表现出一种有规律的重复、一种周期或者往返运动，也就是说，有一种节奏贯注其中，普遍发生作用。“节奏”(rhythm)有广义、狭义和特定意义上的区分。所谓广义的“节奏”，是指世界上的一切事物均匀反复的运动进程。所谓狭义的“节奏”，是音乐学上的术语，指音乐时值有组织的顺序和时值的诸种要素的结合方式，在古典音乐理论中，它与曲调、和声并列为音乐艺术的三要素。所谓特定意义的“节奏”，是人类各种门类的艺术中与音乐相联系的形式运动的规则和流程。在一些理论家看来，音乐的起源是“超越音乐”的，只要一种艺术形式的运动显示出时间和空间的整体周期性，就可以在隐喻意义上说，它具有“节奏感”①。

在中国古代经典中，“节奏”被用来指代自然现象、音乐形式特征、礼节制度和诗文的形式要素等。“节奏”还被用来形容诗歌或文章中与个人气质性情相一致的形式特征，如曹丕《典论·论文》中就有言：“譬如音乐，曲度虽均，节奏同检，至于引气不齐，虽在父兄，不能移子弟。”重要的是，在中国古代艺术理论中，“节奏”被看做是艺术品表现的自然生命力量和艺术主体的创造“活法”，如《苦瓜和尚画语录》“山川”中说“纵横吞吐山川之节奏也”，叶燮《原诗》中也说“絪缊磅礴，随其自然，即至即为法，此天地万象之至文”。

2. 宗白华的节奏论美学观

宗白华认为，“节奏”是贯通了中国人的生活、人格、社会制度、艺术境界和文化意识的基本象征。与此相联系的是，宗白华对“节奏”的运用已经清楚地显示了他从审美的角度建构中国文化精神的思想取向。宗白华在隐喻意义上用“节奏”来描写中国人的生命、艺术和心灵，说“节奏”是中国文化精神的“基本象征”，这显然是对民族心灵和命运的想像，从而赋予了“节奏”一项特殊的使命：表现中国艺术境界和文化意识的最后根据。

具体说来，“节奏论”包含三个互相连贯的基本原理，即“创化”的生命、“生命的乐境”以及“文化的象征”。第一，“节奏”蕴含着生生之德，即生命的不息创造和进化。宗白华将西方19世纪以来盛行的生命哲学携入中国古代的《易传》哲学，提出诗人和画家的心灵“本身就是宇宙的创化”②。第二，“节奏”意味着宇宙、生命和心灵的创化是和谐的创化，以音乐境界为指归。宗白华用中国古代哲学概念说，节奏意味着“生生之条理”，“这生生的节奏是中国艺术境界的最后

---

① 见《不列颠百科全书》“节奏”条，国际中文版，第14卷，北京：中国大百科全书出版社1999年版；[日]竹内敏雄主编：《美学百科辞典》，池学政译，哈尔滨：黑龙江人民出版社1986年版。

② 《宗白华全集》(第2卷)，合肥：安徽教育出版社1994年版，第360页。

源泉"[①]。宗白华从"中国艺术的最后源泉"推展开来，将中国诗歌、书法、绘画和建筑中呈现的空间感同希腊、埃及、近代欧洲的艺术所呈现的空间感进行了比较，指出中国人的审美空间的特征是："我们的空间意识的象征不是埃及的直线甬道，不是希腊的立体雕像，也不是欧洲近代人的无穷空间，而是潆洄委曲，绸缪往复，遥望着一个目标的行程（道）！"[②]第三，"节奏"作为"基本象征"，贯穿着华夏文化的基本层面，显示着我们的生活方式和符号实践的独特个性。所谓"基本象征"（prime symbol），是确实地负载着文化意义又切实可以感觉到的基本印记，它"是确定意义的直指本心的、不可分割的、尤其是一瞬即逝的印象"[③]。基本象征作为共同体生命活动的踪迹，散播在国家形式、宗教神话、世俗礼仪、伦理规范、绘画音乐诗歌和科学思维方式之中，为共同体的全体属员提供"感受的母体"（sensitive matrix）。在宗白华看来，"节奏"就是中国文化的感受母体："在中国文化里，从最低层的物质器皿，穿过礼乐生活，直达天地境界，是一片混然无间、灵肉不二的大和谐、大节奏。"[④]

三、问题重心

宗白华的节奏论美学之创立，有一个根本的目标，那就是打通生命和宇宙交流的秘密通道，以及使现代人的体验接上文化精神的内脉。而要接近这一目标，就必须通过在审美活动中直观艺术形式，通过艺术活动返回到生命节奏的核心，通过美学沉思上升到文化精神的"形上境界"。这一美学批评观蕴含着关于审美体验、艺术形式和文化精神的三个理论假设。

第一，审美体验是对于具体审美现象的深入而又独特的感性直觉方式。宗白华的美学被习惯地当做中国现代体验美学的典范，因为他认为体验的本质特征就在于以整个心灵去感悟整个世界，实现普遍的审美沟通，进行心灵建构。作为诗人，他早就有一种通过审美体验慰藉心灵伤痛和实现普遍沟通的渴望。他渴望通过审美实现普遍沟通，使"渺茫的心和那遥远的自然，和那茫茫的广大的

---

① 《宗白华全集》（第 2 卷），合肥：安徽教育出版社 1994 年版，第 365 页。

② 宗白华：《中国诗画中所表现的空间意识》，《宗白华全集》（第 2 卷），合肥：安徽教育出版社 1994 年版，第 437 页。

③ ［德］斯宾格勒：《西方的没落》，陈晓林译，哈尔滨：黑龙江教育出版社 1988 年版，第 115 页，译文有所修改。

④ 《宗白华全集》（第 2 卷），合肥：安徽教育出版社 1994 年版，第 412 页。

人类，打通了一道地下的深沉的神秘的暗道，在绝对的静寂里获得自然人生最亲密的接触"①。

第二，艺术形式是通往生命内在节奏的津梁。宗白华将艺术形式分为"形式结构"和"价值结构"。形式结构，是指数量的比例、形线的排列、色彩的和谐、音律的节奏；价值结构，则指不可言传、不可摹状的心灵姿势和生命律动。形式结构是艺术的表层结构，而价值结构是艺术的深层结构。艺术的深层结构即"生命和心灵的节奏"。换言之，生命、心灵、宇宙包含着丰富的动力和严整的秩序，都表现出生命的条理和律动的和谐。

与此相联系，宗白华认为艺术形式具有三种功能。一是"间隔化"或"距离化"，即创造超脱自在的有机形象，引起注意、点燃知觉和激活想像，使人与现实拉开必要的审美距离。二是构图和造象，就是"使材料象征化、形式化"，表现作者所历、所思、所感，即表现作者心中的意境。三是"形式之最后与最深的作用，就是它不只是化实相为虚相，引人精神飞越，超入美境；而犹在它能进一步引人'由美入真'，深入生命节奏的核心"②。艺术形式的这第三种功能就是"启示""真理"的功能，也就是形式的"启示的价值"。宗白华渴望以艺术形式为符号，返回到生命节奏的核心，重新获得自由的生命与谐和的生命。所以，艺术形式就成为通往生命内在节奏的津梁。

第三，在审美体验中通过艺术触摸文化精神。在《中国诗画中所表现的空间意识》中，宗白华引用了斯宾格勒的一个重要概念——"文化的基本象征物"，论述接近文化精神的"媒介"：

> 现代德国哲学家斯播格耐③（O. Spengler）在他的名著《西方之衰落》里面曾经阐明每一种独立的文化都有他的基本象征物，具体地表象它的基本精神。在埃及是"路"，在希腊是"立体"，在近代欧洲文化是"无尽的空间"。这三种基本象征物都是取之于空间境界，而它们最具体的表现是在艺术里面。埃及金字塔里的甬道，希腊的雕像，近代欧洲的最大油画家伦勃朗（Rembrandt）的风景，是我们领悟这三种文化的最深的灵魂之媒介。④

在这里，宗白华凭着他的诗人气质和敏锐的才思接触到了两个重要概念——"基本象征"和"媒介"。

---

① 《宗白华全集》（第2卷），合肥：安徽教育出版社1994年版，第155页。
② 《宗白华全集》（第2卷），合肥：安徽教育出版社1994年版，第99页。
③ 即斯宾格勒。
④ 《宗白华全集》（第2卷），合肥：安徽教育出版社1994年版，第420页。

什么是“基本象征”？就是取之于空间、表现于艺术、表象文化基本精神的符号。什么是“媒介”？宗白华没有明说，但他暗示了“媒介”就是我们的心灵借以感悟文化灵魂的中介物。现代传播学将“媒介”定义为“插入传播过程之中、用以扩大和延伸信息传送的工具”。用加拿大传播学大师麦克卢汉的话说，媒介即讯息。在我们今日的全球时代，媒介已经不仅是一种传播的工具，而且在一定意义上成为文化实践中的建构力量，实实在在地改造着人的生活形式。哈罗得·英尼斯(Harold Adams Innis，1894—1952)通过对经济和传播历史的宏观研究，提出“传播的偏差”(bias of communication)学说来描述媒介对人类文化的巨大建构作用。按照英尼斯的看法，一种特别的媒介在传播讯息的过程中给予时间和空间的重视程度是不一样的，或者偏重于时间，或者偏重于空间，这样一定会导致文化实践中意义的偏斜。如以石头和黏土作为主要传播媒介的社会偏重于时间，因而也偏重于传统；以纸张和印刷品作为主要传播媒介的社会偏重于空间，因而也偏重于变革。英尼斯所述的传播历史表明，传播的偏差与意义的偏斜恰恰是文化借助于媒介自我创造的表现，任何一种新媒介对旧媒介的取代都会导致一种新文化创造力的生成。[①] 所以，新媒介导致新情境，新情境决定新行为，这样的表述尽管带有浓烈的媒介决定论的味道，但它毕竟说出了媒介作为文化实践的建构力量这么一个显著的事实。[②]

在审美直觉中，每一个独立的文化的独特的灵魂都凭借特定的媒介传播，都以一种基本的象征物来自我呈现。媒介并不等同于“基本象征物”，媒介比“基本象征物”更具有物理属性。我们通过媒介来领悟“基本象征物”，通过“基本象征物”来接近文化的灵魂。在上引的一段重要表述之中，宗白华设定了三个概念层次：媒介、基本象征物、文化最深的灵魂。不妨这样来表述他对“文化精神”的理解：所谓文化精神，就是通过基本的象征物呈现、通过媒介来领悟的独特的文化灵魂。在宗白华眼里，中国诗画中所表现的时间和空间——音乐化的空间——是中国文化精神的基本象征物，而中国艺术的物质存在方式即是让我们领悟这种文化精神的媒介。

---

① Harold Adams Innis, *The Bias of Communication*, Toronto: University of Toronto Press, 1951, pp. 33 - 34.

② Joshua Meyrowitz, *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, New York: Oxford University Press, 1985, pp. 38 - 40.

三、批评特色

节奏论批评的基本特色，首先体现在节奏论方法上。如何从艺术媒介着眼进入艺术境界，通过基本象征来把握文化的灵魂？这就涉及节奏论的批评方法。

从总体上看，节奏论批评的方法是"散步美学"的方法。"散步是自由自在无拘无束的行动。"首先，作为一种思维方式，"散步"的特点在于不刻意去追求一种缜密的计划和完美的体系。中国古代的庄子、古希腊亚里士多德学派哲学家以及近代德国作家歌德都非常喜爱这种自由自在、无拘无束的思想境界。其次，作为一种审美的人生境界，"散步"的魅力就在于从容潇洒地把握宇宙生命的意味。再次，作为一种批评方法，"散步"又是上述思维方式和人生境界在批评实践之中的体现。它主张，美学的内容不一定在于哲学分析、逻辑考察，也可以在于人物的趣谈、风度和行动，可以在于艺术家的实践所启示的美的体验。"散步"式批评的要点在于舍弃严密的概念分析和逻辑演绎，以切身的直觉去体验艺术，直接抓取和充分享受生命的节奏。最后，作为一种美学批评的文体，"散步"文体是诗化的思想和思想的诗化，是体验与思辨相互交融，思想如行云流水，文句如串串珍珠，意味深远而且余韵悠长。1942 年，女诗人及散文家方令孺在《学灯》上发表了一篇灿烂而又凄美的《听今年第一声子规》，宗白华在编辑后语中写了这样一段如诗的话语：

> 诗，本是产生于诗人对于造化中一花一草一禽一虫的深切的同情，由同情而体会，由体会而感悟。不但是汩汩的深情由此流出，许多惺惺的妙悟，默默的沉思也由此诞生。诗，是诗人用他的灵魂抚摩这世界，熨帖这世界，因而抚慰着自己，弥补着自己的心灵的伤痕。诗，是诗人哀乐的升华，子规的夜啼，黄莺的晚唱。①

我们读读这段文字，是不难体会节奏论批评的"散步"方法之神韵的。

按照宗白华的意见，艺术境界的创造性构成（"艺境的创构"）可以分为"直观感相的模写"、"活跃生命的传达"和"最高灵境的启示"三个相递上升的层面，而节奏是贯穿于始终的审美基质。如此看来，节奏论批评就在于穿越感相、体验

① 《宗白华全集》（第 2 卷），合肥：安徽教育出版社 1994 年版，第 303 页。

生命以及获得艺术的灵韵和文化的灵魂。具体说来,这一批评方法模式包含"俯仰观照"的审美体验、艺术创造的"空间感形"、"文化基本象征"的寻索,以及流兴余蕴的再度回味等基本环节。

第一,"俯仰观照",是一种比喻的说法,它意味着流动的审美视界有节奏地推展,引领生命把整个审美视界体验为一种往返回旋的景象。宗白华说,中国诗人和画家正是用"俯仰自得"的精神来欣赏宇宙,而跃入大自然的节奏中去"游心太玄"。于是他们就有了"观我生、观其生"的潇洒姿态,以及将整个世界把握成一幅气韵生动境界的艺术心灵。所以,华夏艺术中所表现的空间意识就是节奏化和音乐化的宇宙感。

第二,"空间感形",意味着艺术空间的感性形式,又意味着审美感性对艺术空间形式的构成。比如,中国画中"三远"之法,既是艺术空间的感性形式,又是艺术家审美感性构成艺术空间形式的法则。宗白华的解释是:"'三远'之法,则对于同此一片山景'仰山巅,窥山后,望远山',我们的视线是流动的,转折的。由高转深,由深转近,再横向于平远,成了一个节奏化的行动。"①

节奏论批评还发展出了一系列呈现艺术"空间感形"的对偶范畴,其中有些范畴就是中国古典批评观念的现代转换物。(1) 艺术空间的阴阳耦合,指生命之道的动力组合,即阴和阳两大要素流行和萦绕在物象之间,形成艺术空间的节奏,如行云推月,又如流水推波。(2) 艺术空间的虚实化生,指生存本体的变动状态,即空虚(空灵)和实有(充实)两种状态相互化生,形成艺术空间的节奏;时而是由实入虚,时而是拓虚成实;时而有屈原的绵缠悱恻,时而有庄子的超旷空灵,这就构成了生生不息的活的形象。(3) 艺术空间之中的情景交融,指具体感性形象的画面构成,即主体之情和事物之景水乳交融,因此"情中全是景,情具象而为景"。(4) 艺术空间的动静不二,指画面的动感和静态构成艺术形象的节奏,"静穆的观照和飞跃的生命"、"动中极静"和"静中极动"构成艺术的不法二门,从而直探生命的本原。

第三,"文化基本象征"的追寻,就是通过艺术"空间感性"形式去追寻那种能体现民族生活方式独特个性的符号。宗白华的美学探索和批评实践就是致力于把握华夏文化精神的基本象征——"节奏"。他断言"灵肉不二的大和谐,大节奏……是中国人的文化意识,也是中国艺术境界的最后根据"②。

第四,流兴余蕴的再度回味。我们知道,"感兴",或者说审美体验,是华夏古典文化"场"生长出来的一种品质独特、格调基本的审美精神。"流兴"之"流",是指一种流动不息、流溢不止的状态;而"流兴"之"兴",是指一种韵味深

① 《宗白华全集》(第2卷),合肥:安徽教育出版社1994年版,第432页。

② 《宗白华全集》(第2卷),合肥:安徽教育出版社1994年版,第412~413页。

长、余蕴绵延的古典感兴。“流兴”，是中国古典“感兴”在现代性语境下遭遇裂变后的流变物。当原来生气勃勃的、自足的“感兴”整体被无情地肢解和散落为碎片时，这些属于中国文化精神深厚血脉的古典“感兴”碎片不会如云烟消散，走向寂灭，而是必定要在现代性语境之中一再流溢、散播，生长出绵延不朽和余蕴悠长的审美形象。宗白华在探讨“气韵生动”概念时就提供了足够的暗示，引导我们将“气韵”看做是中国文化精神的“余蕴”形态、华夏古典审美精神的“流兴”。虽说“气韵”属于过去，却丝毫不意味着要完全否定它的审美价值和文化意义。作为古典艺术的悠长余蕴，“气韵”在全球化时代首先是一种衰微败落的古典心象。其次，“气韵”在远离古典社会的人心中勾起了温情脉脉的乡愁。所谓乡愁，是一种对不复再来的往昔的殷殷顾盼、对已经失落的事物的切切追思。审美经验告诉我们，当画面上、诗句中、故事里有一种漫不经意却追魂蹑影的韵味在流荡，我们一定会在已经或者正在消逝的美的瞬间流连徘徊。最后，“气韵”为现代生活世界提供了一种朦胧的镜像。作为一种属于过去的余蕴或者残像，“气韵”诱惑着现代人去想像一种鉴照现代生活世界的图景，这种图景与当今由技术打造的无穷幻象形成一种对照。显示文化转型的踪迹、勾起大写乡愁以及鉴照现代生活，这就是流兴余蕴对于现代生活的意义。①

除了节奏论批评方法以外，宗白华节奏论批评还担负着中国文化精神的现代建构的使命。宗白华的心灵所系，是中国文化精神在现代性语境之中的命运。他的美学和批评实践也必然是要解决中国古典“感兴”（审美体验）在遭遇现代性裂变后的转型问题。说得更具体一点，他是在中国社会出离古典通往现代的语境压力下、在民族生死存亡的危机关头，以美学和批评实践来展开现代性的自反思索。他的志业就是通过对艺术意境的探索，把握文化精神的基本象征，从而铺展通往文化根源的道路，获取灵魂的血脉。因此，宗白华的节奏论批评的最终或最高目标，在于中国文化精神的现代审美建构上。

1946 年，宗白华写了《中国文化的美丽精神往那里去?》，深深地表达了一种对我们的文化灵魂的现代命运的隐忧。宗白华在他的文章中说，中国人对自然的“默而识之”的态度源远流长，我们的古人早就发现了宇宙事物的秘密旋律。但是，我们民族到现代却“没有了构成生命意义、文化意义的高等价值”。“中国精神应该往哪里去?”②这是萦怀在宗白华心头的问题，亦是节奏论批评的核心问题所在。中国人的音乐心灵失落了，整个世界“以厮杀之声暴露人性的丑恶”。“西洋精神又要往哪里去？哪里去?”③这正是节奏论批评所表现的人文忧患。

---

① 见王一川：《文学理论》第 5 章，尤其是第 276 页，成都：四川人民出版社 2003 年版。
② 《宗白华全集》（第 2 卷），合肥：安徽教育出版社 1994 年版，第 403 页。
③ 《宗白华全集》（第 2 卷），合肥：安徽教育出版社 1994 年版，第 403 页。

在文化的美丽精神缺席的世界上，宗白华发出了这样引人惆怅、发人深思的世纪“天问”。但宗白华不是从整体的社会制度、意识形态等政治方面入手来解决文化精神问题，而是首先从关注个体人生、精细入微的人生情调开始，寻求解决一代人的心灵问题。在他的思想展开中，他从哲学的玄思下行到真实的感受，从西方的视野返观民族精神的个性，从具体的艺术经验、生动的审美方式和形象的艺术空间，寻找中国文化精神的“基本象征物”。他走的是一条重个人感受、重艺术经验的道路。

四、个案分析

1948 年，宗白华发表了《略谈敦煌艺术的意义与价值》，这篇文章可以看做是他的美学批评的经典之作。他将敦煌艺术置于中国审美文化的历史中，从中国艺术在全球时代所遭遇的危机这一角度来分析中国宗教艺术，追思中国文化的“灿烂遗影”，回味中国艺术的流兴余蕴。

首先，他将敦煌艺术置于中国审美文化的特定历史时刻，把握其审美特征。按照他的看法，六朝到晚唐的宗教雕塑艺术属于中国审美文化发展的第二个阶段，这个时代的精神是“伟大、活力、热力、想像力”。因而这个时代的艺术有三个方面的审美特征。第一，它是热情的艺术。受西域传来的宗教信仰的刺激及新技术的启发，中国艺术家“摆脱了传统礼教之理智束缚，驰骋他们的幻想，发挥他们的热力”。第二，它是生命的艺术。壁画艺术的奇禽异兽形象使人感受到“生动”和“魔性”，循此而进入“世界生命的原始境界”，从而引领人们返回到“自由天真原始的心灵”，获得“真自由、真解脱、真生命”。第三，敦煌艺术是飞舞的艺术。这一时代艺术之线条、色彩和形象，无一不飞动，虎虎有生气。“‘飞’是他们的精神理想，飞腾动荡是那时艺术境界的特征”，而“舞境”是一切艺术的至境。[①]

其次，他从中国文化遭遇的现代性裂变中敏锐地感受到了艺术的危机。宗白华感到惋惜的，是中国艺术的发展越来越疏远了这种“舞境”。最令他痛心疾首的，是崇高境界、悲剧意识在艺术之中缺失。中国艺术虽具有清超之美而缺乏磅礴的雄图，流传着亘古的幽情而淡灭了伟美的壮采，但是中国传统的绘画艺术自身的局限导致了它无可挽回的衰落，而西方艺术形式和观念在现代中国的植

① 见《宗白华全集》(第 2 卷)，合肥：安徽教育出版社 1994 年版，第 417 ~ 419 页。

人又使本已衰落的绘画传统雪上加霜。他断言，中国传统绘画中本来富有的生命和热情，“如梦幻如泡影”一般地“从衰退萎弱的民族心灵里消逝了”。支持画家艺境的，仅仅是残山剩水、孤花片叶。

最后，他追思中国文化的“灿烂遗影”，回味中国艺术的流兴余蕴。敦煌壁画艺术的重见天日，使现代中国终于拥抱了千年艺术的“灿烂遗影”。“遗影”是历史的残余影像，却实在地见证了中国民族的集体想像力和创造伟力。宗白华希望，通过敦煌壁画中神魔一般的动物形象、生命弥漫的原始境界、幽深醇厚的意味、线纹律动的音乐情调以及热情飞跃的舞蹈动姿，倾听一种引导全球时代境遇之中的人能够返回生命本源的“节奏”。他努力穿透画面，领略残存在集体记忆碎片中的余像，抓取文化精神的悠长韵味。

《梦中情人》[1]是中国当代作家刘恪创作的“诗意现实主义”系列小说之一。说它是“小说”，似乎是一种约定俗成的说法。它写的是一个用 M 作为代号的“我”同“梦中情人”的对话，这就和传统的小说观念大相径庭。标题是“梦中情人”，但我们读到的却是“反言情”。再往文本深处读，我们习以为常的线性阅读经验遭到了严峻的挑战，因为它根本就没有一条一以贯之的叙述线索，也没有构成一个首尾呼应的完整故事。当然，处理这样的文本方法很多，或者侧重于发掘在文本之中潜藏的作家无意识心理，或者将这个碎片组合的文本读做现代生活的隐喻，或者考究它与西方“意识流”、“新小说”以及拉美“魔幻现实主义”之间的师承关系，从而在跨文化视野中探索这种文学形式的谱系……这些批评方法无疑都揭示了这个文本的某些侧面。但我们现在更感兴趣的是，运用宗白华的“节奏论”美学批评观念，从语体、叙体、兴象以及意味等层面分析这个文本，窥见文学形式的现代变革和现代审美精神建构之间的关系。

还是先让我们取其一个片段，来感受一下这个文本的独特魅力[2]：

我仅仅是都市的流浪者。居于回廊之侧，在梦幻与虚无之间，飘动着我流浪的影子。黎明也许停在我和我两个音节的一端，M 鲜明地出现在阳光抚慰的怀抱里，带着昨夜的潮湿，展示新沐浴后的胴体。远离梦中，影子从回廊上翻越，惊动潜行的时间，夜晚便停留在你的腋下。我记得出入你的肉体，伤害不仅是血液，在那深隐处转瞬便是生命的存亡。在梦与梦之间，你的柔情从废墟涌出，侵扰没有语言的居室，寻找浪漫芦苇，哪怕东风已经洗尽苇花，你从湖泊的一侧，讲述水乡的梦语。M，我无语，词汇已经是我最后

---

① 刘恪：《梦中情人》，《百花洲》1994 年第 3 期。

② 以下分析主要依据王一川：《文学理论》第 5 章，尤其是第 232～240 页，成都：四川人民出版社 2003 年版。

的骨架，早已镶满爱你的钻石，尽管我已远走他乡，每个音符都有刀锋一般的力量。我在某个冬夜，北方都市已是21点47分，西四大街依然人流如梦，繁华洗劫了最后的真诚，在黑夜浸湿的梦中我仍然只轻轻地呼唤你萍踪浪迹的名字。

你好，我的M。

千万不可把写作称之为一种伟大活动。此刻1994年1月21日20点14分30秒我和所有寻常人一样，在地质部五楼（是一种非常不习惯的写作环境）伏于一张淡黄色的写字台前劳动。劳动与玩耍相悖，如此说，我写小说仅仅是没有玩耍罢了。

首先，所引三段凡431个字，首先让人注意的是作家探索的独特"语体"。所谓"语体"，即文本所归属的文类或者体式的语言状态。这种样子的文本到底该归为哪种文类呢，诗歌、小说、散文、记事文、书信？都是，又都不是。"流浪"、"梦幻与虚无"、"阳光抚慰的怀抱"、"废墟之中的柔情"、"水乡的梦语"，如此等等，我们确实抵抗不了把它当做诗歌来读的诱惑。但是，马上来了一个"你好，我的M"，似乎又在暗示我们这是一封独向他人倾诉衷情的书信。文中提到确切时间、具体的地点，又让人觉得好像可以把它当做记事文体来阅读。最后一段关于写作的论述，像创作谈、文学理论什么的。显然，这个文本跨越了文类和体式的界限，在各类文体之间自由地滑动、切换，形成了一种看起来似乎没有语体的语言状态。但是，它又并没有给读者造成一种多种语体杂汇和凌乱相加的感觉。相反，语体之间的滑动和切换，却形成了一种语体节奏，像散文像诗一样具有跳跃的节奏，像音乐一样具有主调和变奏。因此，跨体而生韵，一种令人神往的审美格调升腾在这段文字之中。

其次，联系到整篇小说，引人入胜的是这段文字所呈现的独特"叙体"。所谓"叙体"，即叙述的展开所呈现的语言状态。我们读《梦中情人》，觉得它不像传统的小说那样以一个焦点为中心展开叙述，而是让叙述的焦点弥漫开来、散播开来。前者是传统的"焦点叙述"，后者是跨体小说所体现的"散点叙述"。上引一段文字中，所叙一切都随写作主体意识的流动、叙述者的梦境非线性地展开：在梦幻与真实、真实与虚无之间，飘动着流浪的身影，但这个身影不是一个主人公，他所经历的场景也不是故事发生和展开的地方。一切场景都移心化了，一切情感都在飘散、蔓延，而超越了焦点叙述的法则。我们进入这个文本，就好像是沉浸在中国古典山水画的意境之中，飘动的眼光一目千里地将整个景观把握成一幅气韵生动的画面，其中流动着音乐一般的节奏。这节奏，就如"水乡的梦语"和"废墟之中的柔情"，幻化出一种生命的诗意。

再次，语体交融和散点叙述又展现出独特的"兴象"。所谓"兴象"，即存在

于文学文本之中的活的审美形象。《梦中情人》充满了迷离恍惚、如歌如梦的"兴象"，它们是通过语言碎片拼贴出来的，但它从现代生活的碎片之中拯救了生命的诗意。作家就像列菲弗尔笔下那只蜘蛛，致力于穿越全球信息文化的直接性和表面性，寻找生命呈现之路。作家认可了全球信息时代的"超真实"，以及现代生活的碎片，索性用跨体文本实验来显示隐秘的诗意。种种"兴象"虽然保留了碎片形式，但它们犹如出土的远古器皿的碎片，文化信息如烟似雾地萦绕着它们，生活的神圣光泽在无言地闪烁。通过把玩这些独特的兴象，我们可以感受现代生活的节奏，以及现代审美文化精神。

最后，通过语体、叙体和兴象的分析，我们可以尝试接近文本所呈现的中国现代审美精神。所谓"中国现代审美精神"，即通过活的感性形象呈现出来的、蕴含在中国人的现代体验之中的生活方式的独特品格。我们知道，作家刘恪写作"诗意现实主义系列"的文化语境，已经是一种正在变迁的文化语境。文学形式的变革必定反映文化语境变迁中的压力，而和现代审美精神的建构直接相关。纵观20世纪的中国，现代审美文化精神经历着从"诗意启蒙"到"异趣沟通"的变迁。所谓"诗意启蒙"，就是借助审美和艺术来实施启蒙这一现代性工程。"诗意启蒙"几乎成了20世纪80年代之前的中国美学家和批评家的志业。但是，进入80年代后期，全球资本、技术、文化的巨大扩张，以及全球消费文化时代、信息文化时代的不期而至，使现代社会出现了空前的结构变革，生存的异质化形成一个显著的趋向。生存异质化，当然导致了审美趣味的差异，使审美沟通成为一个中心问题。"异趣沟通"，作为中国现代审美精神的一种流变形态，意味着不同的审美趣味彼此承认、相互杂糅和相互通融。我们从《梦中情人》中可以看到，不是诗意启蒙，而是多种审美体验和审美趣味通过跨体文学形式呈现出来，将碎片一般的生活呈现在碎片一般的语言之中，从而显示了"异趣沟通"的可能性。

五、进一步阅读书目

1. 宗白华：《美学散步》，上海：上海人民出版社1981年版。

2. 宗白华：《美学与意境》，北京：人民出版社1987年版。

3. 李泽厚：《美的历程》（附《华夏美学》、《美学四讲》），合肥：安徽文艺出版社1994年版。

4. 王一川：《文学理论》，成都：四川人民出版社2003年版。

第十七章 人格论批评

人格论批评，是指以李长之（1910—1978）为代表、标举理想人格及其在文本中的语言呈现的批评理论。这一批评理论多年来受到忽视，应当加强研究。

一、理论概述

李长之，中国现代文学批评家，山东利津人。在20世纪30、40年代至50年代中后期（1957年前），李长之曾是一个声名赫赫的批评家和学者。他才思敏捷，立言数百万字。后因被错划为“右派”，李长之这个名字一度从中国内地学术界、出版界消失。直到1984年，北京三联书店再版了他的最为重要和成熟的文学批评著作《司马迁之人格与风格》，李长之才重新成为人们关注的对象。

回顾李长之的人格论文学批评，首先应当提及李长之的早期现代文学批评著作《鲁迅批判》（1936年）。李长之在该书中否认鲁迅的思想家或战士身份，而把分析重点放在鲁迅审美人格上。这种独特的研究路数当然先天就潜伏了不小的局限性，但从另一方面说，李长之对于鲁迅体验结构的剖析又恰恰构成其鲁迅研究的主要特色。李长之认定，鲁迅在性格上是内倾的，从根柢上说是个主观的抒情诗人，并认为强烈的情感和粗暴的力才是鲁迅所有的。应当说，这是李长之从文学文本出发跃入到鲁迅精神世界中深入体验吟味的一项重要成果。

40年代是李长之人格论批评走向丰收的成熟时期。1941年，李长之出版名著《道教徒的诗人李白及其痛苦》（商务印书馆）。我们注意到，李长之在《鲁迅批判》中的人格概念主要是指作家的体验结构，这为《道教徒的诗人李白及其痛苦》所承袭，并得到丰富和推进。首先，生命几乎成了人格的代名词。因此讲李白的人格，也就是讲他冲决一切的丰沛生命力。更为重要的是，李长之在该书中

首次点出李白个体生命状态与整个时代文化精神的关联，把李白看成一个应运而生的盛唐文化产儿。这样，李长之的人格概念就更具开放性，而不再局限于个体，这标志着李长之人格论批评进一步成熟。

1948 年，李长之在上海开明书店出版他的文学批评代表作《司马迁之人格与风格》，在我国《史记》研究史上具有独特地位。李长之的《史记》批评能够紧扣太史公的文化—审美人格分析，沟通史迁汉武时代文化精神、作家体验结构特征与《史记》语言文体风格的内在关联，发前人所未发。

二、问题重心

由于注重人格建构，以李长之为代表的人格论批评常常呈现出如下问题重心：时代主导文化精神的重构、批评家与作家心灵的契合。

1. 时代主导文化精神的重构

李长之的人格论批评着力探究作家的审美人格，并把这种审美人格视做特定时代文化精神在个体中的凝聚。李长之认为："大凡一个时代的文化，往往有一个最显著的共同特点，这就是时代精神。"①李长之人格论批评中对于时代主导文化精神的假定，主要源自标举生命—文化哲学的狄尔泰（Wilhelm Dilthey，1833—1911）的相关论述。狄尔泰明确提出："即使天才所创造出来的作品，代表的也是人们在某个时代、某种环境之中所共同坚持的那些观念、感受以及理想。"②他还进一步强调："必须根据生命在精神世界（即文化领域）中的牵涉（involvement）来理解生命。"③

李长之亦认为："在我们了解一个人的真相的时候，就可见出那个人的一举一动，在表现那个人的人格。甚而聚拢了多数人的城市，民族，也还常常可以在种种方面，发见那统一的色彩的根本……在那伟大的作品的表现方面，也往往已经透漏那作家的人格的内在的心中了。"④李长之在这里所说的人格，正是特定文化精神内化于个体，是一种活生生的文化人格。由此，李长之对于孟子的"知人论世"说提出自己的新见。在李长之看来，"知其人，就是由作家出发；论其

① 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：北京三联书店 1984 年版，第 5 页。
② ［德］狄尔泰：《历史中的意义》，艾彦、逸飞译，北京：中国城市出版社 2002 年版，第 79 页。
③ ［英］里克曼：《狄尔泰》，殷晓蓉等译，北京：中国社会科学出版社 1989 年版，第 84～85 页。
④ 李长之：《批评精神》，重庆：南方印书馆 1942 年版，第 101 页。

世，就是由一般的文化状况出发"①。显然，李长之的上述见解并非意在还原孟子文学阐释思想的本来面目，而是借人之口，传己之声，表达他的体验论与文化论相统一的人格论文学批评观。这正建基于时代主导文化精神的重构之上。

2. 批评家与作家心灵的契合性

李长之在《我对于文艺批评的要求和主张》一文中明确指出："批评家在作批评时，他必须跳入作者的世界，他不但把自己的个人的偏见、偏好除去，就是他当时的一般人的偏见、偏好，他也要涤除净尽。他用作者的眼看，用作者的耳听，和作者的悲欢同其悲欢……"②李长之的人格论批评以批评家与作家的心灵契合性为基本前提，同样主要来自狄尔泰体验哲学的启示。

狄尔泰敢于对"自然科学乃是一切知识的典范"的主张提出挑战，认为没有必要把人文科学硬塞进自然科学方法的模式当中去。在狄尔泰看来，构成人文研究的基础的"并不是概念性的研究程序，而是通过某种心理状态的总体性对这种状态的觉察，是通过移情对这种状态的重新发现。在这里，生命把握生命"③。需要说明的是，狄尔泰不是一个非理性主义者，也不想把人文科学和自然科学截然对立起来，他意在强调人文科学的独立特性。

受此启发，李长之从作家批评的角度提出："考证，我不反对，考证是了解的基础。可是我不赞成因考证而把一个大诗人的生命活活地分割于饾饤之中，像馒头馅儿。与考证同样重要的，我想更或者是同情，就是深入于诗人世界中的吟味。"④李长之的"同情"或"吟味"与狄尔泰的"移情"可谓一脉相承，特别强调批评家与作家的心灵契合性。

三、批评特色

对于时代主导文化精神重构的关注，以及对于批评家与作家之间主体心灵契合的高度重视，形成李长之人格论批评的独特特色，这集中表现在他的几个批评维度上：体验论、文化论、人格—语言论。

1. 体验论的文学批评

基于批评家与作家心灵的契合性，李长之在文学批评中倡导"感情的批评

① 郜元宝、李书编：《李长之批评文集》，珠海：珠海出版社1998年版，第292页。
② 郜元宝、李书编：《李长之批评文集》，珠海：珠海出版社1998年版，第382页。
③ [德]狄尔泰：《历史中的意义》，艾彦、逸飞译，北京：中国城市出版社2002年版，第21页。
④ 李长之：《道教徒的诗人李白及其痛苦·序》，沈阳：辽宁教育出版社1998年版。

主义”。在他看来：“批评的态度……总以为要客观……我倒以为该提出似乎和客观相反然而实则相成的态度来，就是感情的好恶……感情就是智慧，在批评一种文艺时，没有感情，是决不能够充实、详尽、捉住要害。我明目张胆地主张感情的批评主义。”①

应当看到，在中国古代文艺美学与批评中，强调情感体验实在是屡见不鲜的。诸如“真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人”；“夫缀文者情动而词发，观文者披文以入情，沿波讨源，虽幽必显”；“人生堕地，便为情使……发为诗文骚赋，璀璨伟丽。令人读之喜而颐解，愤而眥裂，哀而鼻酸”等。李长之的独特贡献在于，他站在区分自然科学与精神科学、并自觉为文学批评确立方法论原则的立足点上，探究生命体验问题。

李长之认为：“虽同为科学的对象，而自然科学的对象与文学科学的对象亦有其相异者在。作品究竟不是石头，不是细胞，甚而也不是简单的刺激反射的心理现象。”②因而，文学批评“要求爱或憎都应该强烈；要求生命的呼声”③。他还提出：“文艺批评家的工作，有一半是和自然科学家相同的。自然科学家要求事情的真相，文艺批评家亦如之……然而文艺批评家，还有和自然科学家不同的一半，便是不但要真相，还要真价。在这一方面文艺批评是一种艺术，而也像一般的艺术所最需要的乃是天才。”④这就是说，敏锐的审美体验不仅是作家的专利，而且也是出色的文学批评的前提。李长之在《道教徒的诗人李白及其痛苦·序》中不无欣喜地说：“我很爱这本小书了，你可以看出这是一句心里的话。我之爱，是因为其中有着活泼泼的清楚的李白！”⑤重视情感体验维度或所谓“感情的批评主义”，构成李长之人格论批评的一个基本特色。

2. 文化论的文学批评

李长之在《论研究中国文学者之路》中指出：“文学内容不是独立的，而是有着文化价值的整个性的。”因此，“研究文学不能只以文学自限”。

他还举例予以说明。一个例子是古代的批评家金圣叹：“倘若只注意他书中的批字，我们是只有了些俏皮字眼罢了，看不出什么来的，倘若知道他所生长的地方是才士傲诞的风气最盛的，‘吴中自祝允明唐寅辈，才情轻艳，倾动流辈，放诞不羁，每出名教外’（《明史·文苑传》），他所生活的社会又是统治阶级和奴隶阶级的划分最显明的，‘人奴之多，吴中为甚，仕宦之家，有一二千人者；其专

---

① 郜元宝、李书编：《李长之批评文集》，珠海：珠海出版社 1998 年版，第 390～391 页。
② 李长之：《苦雾集》，重庆：商务印书馆 1942 年版，第 1 页。
③ 李长之：《苦雾集·序》，重庆：商务印书馆 1942 年版。
④ 李长之：《批评精神》，重庆：南方印书馆 1942 年版，第 50～51 页。
⑤ 李长之：《道教徒的诗人李白及其痛苦·序》，沈阳：辽宁教育出版社 1998 年版。

恣横暴，亦惟吴中为甚'（顾亭林语），就很可以了解他的贵族思想、轻侮流俗的态度，以及影响在他的文艺批评上的好恶皆趋极端的来由了。"另一个例子是现代的批评家陈钟凡："他所知道的批评，只以为非标明文论文赋或者诗话诗说是不算在范围以内的，未免太近视了。殊不知文学既不是独立的，大批评家也就不限于只批两句诗文了，倘若真正作文学批评史的话，中国的大批评家不是归有光姚姬传的八股文先生专讲'义法'之流，乃是在除了刘勰钟嵘严羽金圣叹之外，更重要的，却是孟轲王充司马迁朱熹崔述一般人。"①

基于时代主导文化精神的重构，李长之的文化论文学批评方法在《司马迁之人格与风格》一书中有着突出的体现。奇花异草的种子固然重要，而培养的土壤也太关键了。在李长之看来，产生和培养司马迁的时代文化土壤非同寻常，这构成李长之《史记》批评的独特视点。致力于构建文化精神维度，是李长之人格论批评的又一显著特色。

3．人格—语言论的文学批评

在李长之人格论文学批评中，语言居于一个特殊的重要位置。理由在于，"文学所借者为语言，好的作品就是把语言驾驭好了的"②，并且，所谓风格"在文艺上便是指的作者对于语言文字的运用……在一个作家把语言文字的运用，蒙上了特殊的统一的色彩时，我们便往往指说这是某某风格"③。这样，作家的文化—审美人格与文学风格问题的实质，就是人格与语言的关系，这构成李长之文学批评的核心问题。

洪堡（Wilhelm vou Humboldt，1767—1835）的语言哲学思想深刻地影响了李长之的文学批评。洪堡的语言观具有浓厚的浪漫主义个性论色彩，他说："我们不应把语言视为僵死的制成品，而是必须在很大程度上将语言看做一种创造……语言就其真实的本质来看，是某种连续的、每时每刻都在向前发展的事物……语言……是一种创造活动。"④洪堡还认为："语言渗透到了精神和情感的最最隐秘的深底。"⑤李长之吸收洪堡体验论语言观，提出"语言者乃是天生只许可诗人把他充分而丰满的体验之物置之于轮廓并阴影中的"⑥，并认为"情绪与感觉是使

① 郜元宝、李书编：《李长之批评文集》，珠海：珠海出版社1998年版，第403～404页。

② 李长之：《批评精神》，重庆：南方印书馆1942年版，第11页。

③ 李长之：《批评精神》，重庆：南方印书馆1942年版，第97页。

④ ［德］洪堡：《论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响》，姚小平译，北京：商务印书馆1999年版，第55～56页。

⑤ ［德］洪堡：《论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响》，姚小平译，北京：商务印书馆1999年版，第200页。

⑥ 郜元宝、李书编：《李长之批评文集》，珠海：珠海出版社1998年版，第371页。

诗人的辞藻得到直观性与生命的源头"①。这就较深人地揭示了文学语言与作家生命体验的密切关联。

洪堡对李长之的影响不止于此。李长之在《苦雾集》中一篇《对话录》里直接引用洪堡"一种新语法的获得，是一种新世界观的获得"的观点，并接下去说："语言……就是一种精神的结构。"②李长之在另一处更明确指出："语言是一个民族精神的化身。"③这种把语言同民族文化精神联系起来考察的视角正来自洪堡。洪堡认为："语言仿佛是民族精神的外在表现；民族的语言即民族的精神，民族的精神即民族的语言，二者的同一程度超过了人们的任何想像。"④李长之在他的文学批评实践中特别注意考察文学文本语言与特定时代民族文化精神的同构对应性，在理论上正可溯源于此。

李长之对于人格与风格关系问题的理解富于独创性。人格在他那里具有审美与文化双重含义，即指一种体验化、肉身化了的时代文化精神，而批评家探察作品风格又离不开文学语言，这样，揭示作家文化—审美人格与文学文本的深层契合性就成为李长之文学批评的核心所在。基于这种文学批评方法的独特性和自觉性，李长之在其文学批评实践中取得了引人瞩目的实绩。

四 个案分析

《司马迁之人格与风格》是李长之的文学批评理论的代表作，该书空前强化了对司马迁文化—审美人格以及《史记》文体语言风格的批评。并且，李长之所追寻的感性与理性、生命与文化相和谐统一的人格理想和批评理想，也在这里获得有力的展示。

1. 司马迁与李长之的"完人"理想

在李长之看来，司马迁既是诗人又是学者。用他自己的话说，"作为一个诗人的司马迁，他是一个不朽的抒情诗人；作为一个学者的司马迁，乃是一个无比深刻而渊博的学者"⑤。

---

① 郜元宝、李书编：《李长之批评文集》，珠海：珠海出版社 1998 年版，第 374 页。

② 郜元宝、李书编：《李长之批评文集》，珠海：珠海出版社 1998 年版，第 344 页。

③ 李长之：《迎中国的文艺复兴》，重庆：商务印书馆 1946 年版，第 84 页。

④ ［德］洪堡：《论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响》，姚小平译，北京：商务印书馆 1999 年版，第 52 页。

⑤ 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店 1984 年版，第 176 页。

李长之赞赏司马迁在《货殖列传》中体现的"经济的力量尤超过一切"的卓识，认为"他比王充看得还纯粹，他应该怕是古代思想家中最能就唯物观点而论世的了"①。

李长之在肯定司马迁主要来自孔子理智精神的基础上，进而掘发了所谓"司马迁在心灵深处和孔子的真正共鸣"的命题。李长之提出：

> 孔子果然是一个纯粹古典的人物，单单发挥冷冷的理智的么？并不然。孔子在"不逾矩"的另一面，是"从心所欲"。他的情感上仍有浓烈陶醉的时候……照我看，孔子根本是浪漫的……也就在这种心灵深处，司马迁有了自己的归宿了。所不同者，孔子的挣扎是成功了，已使人瞧不出浪漫的本来面目，而司马迁却不能，也不肯始终被屈于古典之下，因而他像奔流中的浪花一样，虽有峻岸，却仍是永远汹涌着，飞溅着了！②

在李长之看来，司马迁的人格本质乃是情感的、浪漫的。司马迁不仅是个理智的学者，更是一个热烈的抒情诗人。

2. 司马迁浪漫人格与其创伤性人生体验的发生

正是基于司马迁人格的情感本质，李长之从体验批评的角度，生动而深刻地分析了"李陵案"的成因。"李陵案"无疑构成司马迁人生历程中最为惨痛的创伤性人生体验。李长之分析道："因为司马迁是这样情感的，所以对于李陵的遭遇，不能不大声疾呼……他不能（也不肯）观测上峰的颜色……他不能怯懦地有所含蓄或隐藏。所以，李陵案便绝不是偶然的了！"③换言之，"他是热情到这样的地步，因为热情而造成了自己的悲剧"④。

"李陵案"的发生不仅同司马迁浪漫人格的情感本质相关，而且还在于李长之浪漫人格的好奇特征：

> 司马迁爱一切奇，而尤爱人中之奇……司马迁好奇，遂有那么一个奇而

---

① 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店1984年版，第191页。

② 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店1984年版，第67～68页。

③ 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店1984年版，第92页。

④ 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店1984年版，第326页。李长之的这一论点有相当合理性，由章培恒、骆玉明主编的《中国文学史》在有关司马迁《史记》的章节中也指出："司马迁本人，是有着浪漫的诗人气质的。从《报任安书》和《史记》中，处处可以看到他富于同情心、感情强烈而容易冲动的性格特点。他由李陵事件而遇祸，也是一场性格的悲剧。因为无论从私交和官职来说，他都不负有为李陵辩护的义务。"（《中国文学史》（上），上海：复旦大学出版社1996年版，第211页。）

惨的磨难……司马迁爱才，爱奇士，向往李将军，逢巧李陵就也是在司马迁眼光中的奇士——“仆观其为人，自守奇士”，而李陵也就是李广的孙子……就是汉武帝也认为“有广之风”，你想，这样一个人有了不白之冤，司马迁能够袖手旁观么？①

李长之还深层次地看到，司马迁浪漫人格的情感本质和好奇特征，不仅是体验的和审美的，而且包含着深厚的文化意蕴。

3．司马迁浪漫人格与楚汉文化精神

为进一步揭示司马迁审美人格的文化属性，李长之重构《史记》诞生时代的主导文化精神，上承鲁迅《汉文学史纲要》的相关论述，明确提出楚汉浪漫精神一线相传的洞见。鲁迅在《汉文学史纲要》第六篇《汉宫之楚声》中提出：

故在文章，则楚汉之际，诗教已熄，民间多乐楚声，刘邦以一亭长登帝位，其风遂亦被宫掖。盖秦灭六国，四方怨恨，而楚尤发愤，誓虽三户必亡秦，于是江湖激昂之士，遂以楚声为尚。项籍困于垓下，歌曰：“力拔山兮气盖世，时不利兮骓不逝！骓不逝兮可奈何？虞兮虞兮奈若何？”楚声也。高祖既定天下，因征黥布过沛，置酒沛宫，召故人父老子弟佐酒，自击筑歌曰：“大风起兮云飞扬。威加海内兮归故乡。安得猛士兮守四方！”亦楚声也……文景相嗣，礼官肄之。楚声之在汉宫，其见重如此，故后来帝王仓猝言志，概用其声，而武帝词华，实为独绝。当其行幸河东，祠后土，顾视帝京，忻然中流，与群臣騛饮，自作《秋风辞》，缠绵流丽，虽词人不能过也……②

李长之吸收鲁迅的研究成果，从语言、风俗和歌舞三方面进一步论证楚汉文化精神的密切关联性，认为：

我们大可注意的是，汉的文化并不接自周、秦，而是接自楚，还有齐……这一点必须详加说明……我们试举几件事情看。第一，语言，汉代承袭着楚的语言。例如当时称公即是楚语，而司马迁为太史令又称太史公者，也是因楚语而然……当时有所谓楚声，可知楚语有很大的势力。第二，风俗习惯，有许多是得自楚的。例如中国古代是尚右的，楚人却尚左，后来中国人也尚左了，这关键就在汉……在汉时还有所谓楚冠，也很盛行。第三，楚歌、楚

① 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店1984年版，第93、96页。

② 《鲁迅全集》（第9卷），北京：人民文学出版社1995年版，第385～386页。

舞，在汉代流行起来。不唯项羽会作那楚词式的歌，“力拔山兮气盖世”；就是汉高祖，也会作楚词式的歌，“大风起兮云飞扬”……例子不必再多举了，楚人的文化实在是汉人精神的骨子。①

那么，楚汉文化的特质是什么呢？李长之在楚文化与周文化的对比中得出如下结论：

> 周的文化可说最近于数量的、科学的、理智的、秩序的……他们的精神重在凝重典实……这种凝重坚实的文化的最好代表可以看铜器，尤其是鼎。楚文化和这恰可以作一个对照。它是奔放的、飞跃的、轻飘的、流动的，最好的象征可说是漆画了……简单一句话，周文化是古典的，楚文化是浪漫的。就是这种浪漫的文化征服了汉代，而司马迁是其中的一个代表人物。②

李长之在20世纪40年代明确提出的这一楚汉浪漫文化观富有理论意义，因为它为研究太史公《史记》乃至整个汉代文艺搭建了一个宏观的文化分析框架。李泽厚在其名著《美的历程》中亦有“楚汉浪漫主义”的著名提法，不妨视为鲁迅及李长之的“楚人的文化实在是汉人精神的骨子”、“楚文化是浪漫的”、“就是这种浪漫的文化征服了汉代”等论述的一种后起的理论概括。李长之的独特处在于，他对楚汉浪漫主义的把握同司马迁人格的情感本质与好奇特征紧密相关。

在李长之看来，司马迁精神上的父亲是伟大的楚骚诗人屈原。李长之指出：

> 周、鲁式的古典文化所追求于“乐而不淫，哀而不伤”者，到了司马迁手里，便都让他乐就乐、哀就哀了！……以《诗经》为传统的“思无邪”的科条是不复存在了，这里乃是《楚辞》的宣言：“道思作颂，聊以自救兮！”“发愤以抒情！”司马迁直然是第二个屈原！③

李长之认为，西汉承继了“发愤以抒情”的楚文化精神，司马迁就是那个浪漫世纪最伟大的雕像。这就是说，太史公人格的情感本质不仅是个体的，而且亦应视为楚汉浪漫情感文化的一种凝聚。

在李长之那里，“发愤以抒情”固然构成楚汉浪漫主义的精髓，而楚汉浪漫

① 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店1984年版，第2～4页。
② 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店1984年版，第4页。
③ 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店1984年版，第18页。

精神的另一相关特征则是冲决形式、追奇逐异：

> 我们不妨从楚文化的最后一个代表人物说起，那就是项羽。这真是一个天马行空的人物……他的作战完全以气胜。他可以带三万精兵，就打败了汉高祖的五六十万大军……最后他会以二十八匹马还摆作阵势而突围，仍然以少胜多，证明自己之不败……他处处要冲开形式。他是浪漫精神的绝好典型。他的魄力和豪气就是培养司马迁的精神的氛围，他的人格就是司马迁在精神上最有着共鸣的！……李广也可以说是项羽的化身……他的豪气也同样是冲开了形式，表现着浪漫的浓厚气息。他带兵是没有部伍行阵的，“就善水草屯舍止，人人自便，不击刁斗以自卫，莫府省约文书籍事”……他这浪漫的精神是同样和司马迁的内心有着深深的契合的。①

项羽、李广都是备受司马迁赞赏的奇士，太史公人格的“好奇”特征同样具有深厚的楚汉浪漫文化精神底蕴。

4．司马迁浪漫人格与《史记》语言风格

在勾勒司马迁的文化—审美人格的基础上，李长之深入分析了《史记》独特的语言风格。李长之依托洪堡的人文主义语言哲学，深受洪堡“语言与精神相互依赖”观点的启发，巧妙地沟通了《史记》文本语言与太史公精神人格的关系，即打通特定时代文化精神及作家情感体验特质与特定文本语言组织的联系。

在李长之看来，《史记》的语言带有浓烈的抒情性。例如：

> 在太理智的人看来，也许觉得《离骚》，词句太重复杂沓，甚而不合逻辑（逻辑伤害了多少生命和创造力！），《天问》更凌乱，简直有不知所云之感。可是司马迁却认为这是可珍的文艺创作，是痛苦之极的呼号，所以他从人性的深处去了解屈原为什么问天：“夫天者人之始也，父母者人之本也……故劳苦倦极，未尝不呼天也，疾痛惨怛，未尝不呼父母也。”……“人穷则反本”，这是何等深刻的体会！②

李长之评论道，这等文字“大抵是郁勃蓄势，最后一泻而出，而古文家往往专摹此种。实则是司马迁因为‘意有所郁结，不得通其道’，故文格如此，别人没有他

① 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店1984年版，第13～14页。

② 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店1984年版，第317～318页。

的情感那样浓烈，身世又没有他那样可悲可愤，学来学去就是空架子了"[1]。

李长之发现，司马迁善于在行文中使用"重复的事项"，让它的出现犹如"一种旋律"，又如"建筑长廊中的列柱似的"。比如，在《项羽本纪》中，作为那种旋律的就是"八千人"和"粮食"。李长之分析道："八千人代表项羽起事时的豪气，最后无一人还，真有些不堪回首，粮食一节则是他的致命伤，篇中都频频提及，这都增高了全文的悲剧情调。"[2]在李长之看来，《史记》语言的抒情性与太史公浪漫人格及无限深情的楚汉文化精神密切相关。

李长之在"重复律"的基础上，进而提出《史记》语言的"参差律"特征，强调太史公语言的疏朗错落之美。例如：

> 贵上极，则反贱；贱下极，则反贵；贵出如粪土，贱取如珠玉，财币欲其行如流水。(《货殖列传》)
>
> 其在闾巷少年，攻剽椎埋，劫人作奸，掘冢铸币，任侠并兼，借交报仇，篡逐幽隐，不避法禁，走死地如骛，其实皆为财用耳。(《货殖列传》)

李长之认为，这些句子本来已构成对偶，但前者忽然加上"财币欲其行如流水"，后者忽然把四字句改为"走死地如骛"，乃是为了"故意破坏那太整齐的呆板，以构成一种不整齐的美"[3]。太史公在这里决不用排句或偶句，同样是为了"维持他那浪漫性的风格——不整齐的美！"[4]李长之还发现，司马迁所造最长的句子是《春申君列传》中的"而李园女弟初幸春申君有身而人之王所生子者遂立"，多达 22 个字；而《史记》中最短的句子是 1 字句，如《高祖本纪》中"项羽之卒可十万，淮阴先合，不利，却"。司马迁为求行文参差之美，往往是长短句相间。在李长之看来，《史记》文字的这种"参差律"特征充分体现了司马迁的"好奇"情感体验方式，并进而显现突破有限、追奇逐异的浪漫时代文化精神。用他的话说，司马迁的一个重要人格特点在于"好奇——一种浪漫精神之最露骨的表现"，"因为好奇，所以他的文字疏疏落落，句子极其参差，风格极其丰富而变化，正像怪特的山川一样，无一处不是奇境，又像诡幻的天气一样，无一时一刻不是兼有和风丽日，狂雨骤飚，雷电和虹！"[5]

李长之最后用一个"逸"字来概括《史记》的总体语言风格。究竟什么是

① 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店 1984 年版，第 298 页。
② 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店 1984 年版，第 266 页。
③ 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店 1984 年版，第 274～275 页。
④ 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店 1984 年版，第 275 页。
⑤ 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店 1984 年版，第 93 页。

"逸"呢？"可说就是司马迁在风格上所表现的浪漫性而已。浪漫者在追求无限，所以司马迁在用字遣词上也都努力打破有限的拘束……像他的精神是在有所冲决，有所追求，有所驰骋一样，他的风格也是的。"①李长之又指出："司马迁的风格与他的人格是一事，浪漫精神是那共同的底蕴……"②

探索太史公浪漫人格与《史记》抒情求奇语言风格之间的密切关联，是李长之的《史记》批评的根本特色。他较好地贯彻了其人格论文学批评方法，注意挖掘作家人格与特定文学文本语言的深层关联，并力图贯通语言、体验和文化这三个基本批评要素。《司马迁之人格与风格》不愧为中国现代《史记》批评的经典之作。

当然，李长之的人格论文学批评也存在局限性。首先，李长之的人格论文学批评内在包含了体验维度，但体验批评要取得成功需要建立在批评家与作家心灵契合性的理论前提之上。李长之在《我对于文艺批评的要求和主张》中所谓"用作者的眼看，用作者的耳听，和作者的悲欢同其悲欢"仅是一种批评理想而已。显然，李长之声称自己"喜欢浓烈的情绪和极端的思想"③，所以他才能欣赏李白冲决奔溢的生命活力；李长之自述"我什么事都求清楚……在既清楚之后，我便不禁我强烈的爱憎的感情"④，所以他才会心有戚戚焉地感悟道："情感者，才是司马迁的本质。"这并不意味着体验批评能成为屡试不爽的万能良方。另外，李长之人格论批评对于时代主导文化精神的重构，还多少带有黑格尔主义的遗留印记。正如韦勒克所指出的："假定一个时代、一个种族、一件艺术品是一个完全的整体则是大可怀疑的……当'时代精神'变成一个神话似的整体，变成一个绝对的东西，而不是一个模糊不清、难以理解的问题的指针时，用这种精神来解释文学的变化就显得漏洞百出了。"⑤因此，李长之关于楚汉浪漫文化精神的概括，既有高屋建瓴、视点独特之得，也有缺乏必要弹性和张力之失。

进一步阅读书目

1. 李长之：《批评精神》，重庆：南方印书馆 1942 年版。

① 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店 1984 年版，第 295 页。
② 李长之：《司马迁之人格与风格》，北京：三联书店 1984 年版，第 298 页。
③ 郜元宝、李书编：《李长之批评文集》，珠海：珠海出版社 1998 年版，第 382 页。
④ 郜元宝、李书编：《李长之批评文集》，珠海：珠海出版社 1998 年版，第 244 页。
⑤ [美]韦勒克、沃伦：《文学理论》，刘象愚等译，北京：三联书店 1984 年版，第 126～127 页。

2. 李长之:《苦雾集》,重庆:商务印书馆 1942 年版。

3. 李长之:《迎中国的文艺复兴》,重庆:商务印书馆 1946 年版。

4. 李长之:《司马迁之人格与风格》,北京:三联书店 1984 年版。

5. 李长之:《道教徒的诗人李白及其痛苦》,沈阳:辽宁教育出版社 1998 年版。

6. 郜元宝、李书编:《李长之批评文集》,珠海:珠海出版社 1998 年版。

第十八章 象征论批评

象征论批评，是指受欧洲象征主义影响而在中国20世纪前期出现、尤其注重文本语言的暗示特性的批评理论方式，代表人物有20年代的穆木天、王独清等，30、40年代的梁宗岱、李健吾、袁可嘉等。其中用力最勤、成就最大的当推梁宗岱(1903—1983)。因此，这里主要结合梁宗岱的批评理论与实践去考察象征论批评。

一、理论概述

象征论批评是建立在象征主义基础上的批评理论流派。象征主义作为一定时期的文学运动，在19世纪中叶肇始于法国，后又传播至全世界，是具有世界性影响的文学潮流。象征主义对世界现代文学发展的贡献似乎是毋庸置疑的，以至于美国理论家韦勒克说："不仅在法国而且遍及西方世界，20世纪诗歌观念已为法国象征主义运动所宣明的学说原理一统天下。"①事实上，可以毫不夸张地说，法国的象征主义的诗歌创作和诗歌观念构成了西方形形色色的都可以冠以现代主义之名的文学运动的开始、基础和核心。这种判断对20世纪中国现代主义文学来说也同样适用。与受法国影响而出现的英国象征主义、德国象征主义、俄国象征主义一样，中国也出现了本土化的象征主义。

梁宗岱是中国现代著名的新诗理论家。他于1924至1931年留学欧洲，在法国期间与法国后期象征主义代表诗人瓦雷里交往频繁。研究象征主义的学者金丝燕认为"梁宗岱是瓦雷里真正的知音。所著的《保罗梵乐希先生》、《象征主

---

① [美]韦勒克:《近代文学批评史》(第4卷)，杨自伍译，上海:上海译文出版社1997年版，第508页。

义》为中国象征主义诗人中对法国象征主义诗歌观念上的革命阐述最深刻的一位"①。梁宗岱30年代中期先后由上海商务印书馆出版的《诗与真》和《诗与真二集》在当时是影响较大的诗学著作,在某种意义上代表了当时最高的诗学研究水平。

梁宗岱的象征论批评始于20世纪20年代后期,主要的论文是1928年在法国写成的《保罗哇莱荔评传》,该文于次年发表在国内有影响的《小说月报》上②;发展于20世纪的30、40年代,主要的成果是论文集《诗与真》(1935)和《诗与真二集》(1936)、专著《屈原》(1941)、长篇论文《试论直觉与表现》(1944)等。

与世界上法国之外的任何象征主义者一样,梁宗岱对法国象征主义的接受是从自己特定的期待视野、现实文化语境出发的,他的接受不会也不可能是全盘地"复制",而是带有某种改造与合理误读的成分。梁宗岱也正是借此建立起自己的象征论理论,他在自己的理论建设与批评实践中涉猎颇广,既涉及诗的基本观念、诗的文本状况,又涉及诗的创造、欣赏与批评。这里只谈作为他理论核心的两点。

1. 象征的特征与定义

梁宗岱把象征(主义)作为创作美学原则从象征主义运动中抽离出来。他并不把象征主义局限为一时一地的文艺运动,而是从创作美学这个角度来看待象征主义,并以之作为中西诗学共同的固有的创作美学原则。正是基于此,梁宗岱借用中国古代文论中的"情"、"景"、"意"、"象"、"兴味"等概念来解释象征的两个特征:

> (一)是融洽或无间;(二)是含蓄或无限。所谓融洽是指一首诗底情与景,意与象底惝恍迷离,融成一片;含蓄是指它暗示给我们的意义和兴味底丰富和隽永。③

这里的第一个特征可以说是象征的艺术结构特征,是就"情"与"景"、"意"与"象"的"惝恍迷离,融成一片"的关系说的;这里的第二个特征可以说是象征的

---

① 金丝燕:《文学接受与文化过滤——中国对法国象征主义诗歌的接受》,北京:中国人民大学出版社1994年版,第339页。

② 该文初刊于《小说月报》1929年第1卷第1期,原题为《保罗哇莱荔评传》,后收《水仙辞》(中华书局1930年版)时改为《保罗梵乐希评传》,收入《诗与集》时又改为《保罗梵乐希先生》。哇莱荔(梵乐希),今译作瓦雷里。

③ 梁宗岱:《象征主义》,《诗与真》,上海:商务印书馆1935年版,第85页。

艺术效果特征，是指象征在“意义和兴味”上“暗示”的艺术接受效果而言的。因此，梁宗岱给象征下了这样一个定义：

> 所谓象征是借有形寓无形，借有限表无限，借刹那抓住永恒，使我们只在梦中或出神底瞬间瞥见的遥遥的宇宙变成近在咫尺的现实世界，正如一个蓓蕾蕴蓄着炫熳芳菲的春信，一张落叶预奏那弥天漫地的秋声一样。所以，它所赋形的，蕴藏的，不是兴味索然的抽象观念，而是丰富、复杂、深邃、真实的灵境。①

梁宗岱在这里采用对举式概念以“有形”、“有限”和“刹那”表示象征的艺术符号，以“无形”、“无限”和“永恒”表示象征所“蕴藏”的丰富的艺术境界，将象征的艺术表现称为“赋形”，而将象征所“蕴藏”的丰富的艺术境界称为“丰富、复杂、深邃、真实的灵境”。他在这里所说的“象征的灵境”，与在别处说的“象征意境”和“象征境界”的概念可以说是他所提出的关于诗歌也包括新诗的最高境界，是梁宗岱融会贯通中西传统诗学而独创的一个诗学概念，是一种在特定中国文化语境中既注重内在的蕴藉又注重诗歌的形式表现（“赋形”）的诗歌理论。

显然，从梁宗岱阐发的象征的灵境或象征境界这一概念看，我们可以发现梁宗岱诗学建构中“化合”中西诗学的特点。他所说的象征的“融洽或无间”、“含蓄或无限”的两个特征及其以这两个特征为基础的关于象征的定义，一方面深得法国象征主义关于契合论、诗歌语言的暗示性特征的精髓，另一方面又自然而然地融合进了中国古典文论中“兴”、“情、景”、“意、象”和“意境”（境界）观念。而且，梁宗岱对法国象征主义诗学的接受并不是停留在细枝末节的引用与移植上，相反，他的接受是建立在对法国象征主义诗学整体深入理解的基础上的。只有这样，他才能独具慧眼地发现法国象征主义诗学与中国古典诗学观念的相通处，并将之阐释得丝丝入扣。而“情景”、“意象”观念在中国古代文论中向来就是“意境”（境界）理论的有机组成部分，其诗学观念的精髓正是梁宗岱所谓的“融洽或无间”、“含蓄或无限”。梁宗岱的“象征的灵境”（象征境界）的概念，可以说是借助法国象征主义诗学对中国古代文论观念的现代阐释。

2．“纯诗”

“纯诗”概念是梁宗岱的象征论理论中相当重要的一个概念。梁宗岱在《谈诗》（1934）中认为，“纯诗”是“诗底绝对独立的世界”，与我国古代的“诗言志”说，和欧洲随着浪漫主义文学盛行的“感伤主义”的观念都是不同的。他说：

---

① 梁宗岱：《象征主义》，《诗与真》，上海：商务印书馆 1935 年版，第 85～86 页。

> 所谓纯诗,便是摒除一切客观的写景、叙事、说理以至感伤的情调,而纯粹凭借那构成它底形体的原素——音乐和色彩——产生一种符咒似的暗示力,以唤起我们感官与想像底感应,而超度我们底灵魂到一种神游物表的光明极乐的境域。像音乐一样,它自己成为一个绝对独立,绝对自由,比现世更纯粹,更不朽的宇宙;它本身底音韵和色彩底密切混合便是它底固有的存在理由。①

在梁宗岱看来,"纯诗"是凭借艺术形象(也就是他所说的"形体的原素——音乐和色彩")产生"暗示力"、表现理想的艺术境界的诗。无疑,梁宗岱在这种"纯诗"观念里所强调的核心问题就是:诗是以它的形式而成为诗的,诗可以凭其"音乐和色彩"的形式原素而"像音乐一样",使自己"成为一个绝对独立,绝对自由,比现世更纯粹,更不朽的宇宙"。那么,这是不是就意味着诗中去除掉了"诗言志"中所说的思想或观念,或是"感伤主义"中所说的情感或情绪了呢?梁宗岱对此是持否定态度的,他说:

> 这并非说诗中没有情绪和观念;诗人在这方面的修养且得比平常深一层。因为它得化炼到与音韵色彩不能分辨的程度,换言之,只有散文不能表达的成分才可以入诗——才有化为诗体之必要。即使这些情绪或观念偶然在散文中出现,也仿佛是还未完成的诗,在期待着诗底音乐与图画的衣裳。②

从中我们可以清楚地认识到,梁宗岱所说的"纯诗"其实是他自己的"赋形"理论在诗体上的一种发展,也就是说,情绪和观念作为诗的内容一旦出现在诗中,就必须"化炼到与音韵色彩不能分辨的程度",就必须具有"诗底音乐与图画的衣裳",就必须是充分地"赋形"也就是形式化的。这与我们上面分析过的他的"象征的灵境"概念是相通的。

梁宗岱把纯诗看成是一场"运动",说它是"象征主义底后身,滥觞于法国底波特莱尔,奠基于马拉美,到梵乐希而造极"③。从以上梁宗岱关于"纯诗"的见解与具体评论中,我们也可以看出,梁宗岱是深得法国象征主义"纯诗"理论(尤其是瓦雷里)的精髓的,对其中艺术的自主性、诗歌语言的重要性、诗歌语言的

① 梁宗岱:《谈诗》,《诗与真二集》,上海:商务印书馆1936年版,第6页。
② 梁宗岱:《谈诗》,《诗与真二集》,上海:商务印书馆1936年版,第6~7页。
③ 梁宗岱:《谈诗》,《诗与真二集》,上海:商务印书馆1936年版,第7页。

音乐性与暗示性都有深入的把握。梁宗岱所说的“纯诗”与瓦雷里所说的“纯诗”“在很大程度上清除一切复杂的‘形而上学’的思虑的杂质”，同时也“淘汰了对‘情感’的凭依”，认为“纯诗”的诗意语言世界是“音乐化了的”，认为“音与义谐调地结合”的世界的思想是相通的。① 而与瓦雷里认为“纯诗”是“难以企及的目标”不同，梁宗岱则把它看成大诗人必达的一种诗歌境界，并以之来评论中国当时的新诗创作实践，还以之来评论中国古典诗歌。与他对“象征（主义）”概念的接受一样，这实际上也是梁宗岱接受法国象征主义诗学时的期待视野导致的。

四、问题重心

梁宗岱始终关注的一个中心问题是“作品”（形式），而在具体的批评实践中，他强调一个批评家（读者）要通过“妙悟”的方式经由作品这一中介达到与作者在精神上的“交流与密契”。

1．以作品（形式）为中心

梁宗岱对诗歌形式的重视在20世纪30年代是很突出的。他说：“形式是一切艺术底生命，所以诗，最高的艺术，更不能离掉形式而有伟大的生存。”②基于此，梁宗岱强调诗歌创造中的形式创造。他曾经用诗一般的语言说：“正如风底方向和动静全靠草木底摇动或云浪底起伏才显露，心灵底活动也得受形于外物才能启示和完成自己：最幽玄最缥缈的灵境要借最鲜明最具体的意象表现出来。”③在梁宗岱看来，“灵境”要借“意象”才能表现出来，在诗中，“心灵底活动”必须“受形于外物才能启示和完成自己”。这里说的“受形”也就是他在别处说的“赋形”，正如斯科特所说，象征主义“革命的成就”“最基本的是它唤醒了对语言的敏锐知觉”④。就这一点来说，梁宗岱也可谓触到了象征主义的精髓。梁宗岱将自己的新诗理论建立在对形式的强调这一基础上，诗歌形式和语言问题是梁宗岱诗歌创造美学的关键内容。梁宗岱因此认为瓦雷里在诗歌创作上与浪漫

① 见［法］瓦雷里：《纯诗（一）》，《瓦雷里诗歌全集》，葛雷、梁栋译，北京：中国文学出版社1996年版，第304～310页。

② 梁宗岱：《新诗底纷歧路口》，《诗与真二集》，上海：商务印书馆1936年版，第104页。

③ 梁宗岱：《谈诗》，《诗与真二集》，上海：商务印书馆1936年版，第1页。

④ ［英］克莱夫·斯科特：《象征主义、颓废派和印象主义》，马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编：《现代主义》，胡家峦等译，上海：上海外语教育出版社1992年版，第186页。

主义强调“灵感”不同，是“全副精神灌注在形式上面”，当然，这并不是说内容就不重要，用梁宗岱的话说：“他底努力就专注在表现方面；内容呢，那是沉默底工作。”①在梁宗岱看来，表现形式是诗所以成为诗的前提和本质的因素，至于内容，是自然而然地附丽于形式的，是“沉默的工作”。因此，梁宗岱的诗学可以说是以“形式”为中心的诗学。

在《屈原》(1941)一书中，梁宗岱把文艺欣赏和批评分成“走外线”和“走内线”两条路。所谓“走外线”，以泰纳为代表，“对于一个作家鉴赏，批判，或研究，不从他底作品着眼而专注于他底种族、环境和时代”。而他认为自己所挑选的路是“走内线”的路，说“真正的理解和欣赏只有直接叩作品之门，以期直达它底堂奥。不独作者底生平和时代可以不必深究，连文义底注释和批评，也要经过自己努力才去参考前人底成绩”②。梁宗岱的这一文艺批评观念无疑是具有很强的理论前瞻性的。在西方，强调文学作品的批评滥觞于象征主义，发展于俄国形式主义、法国结构主义和英美新批评。而梁宗岱独以自己的理论创造力，由法国象征主义诗学观念出发提出了这种以作品为中心的“走内线”的文艺批评观念，是相当独特的。梁宗岱坚信，“一个作家之所以成为作家，不在他底生平和事迹，而完全在他底作品”。这几乎可以说是一种以作品为中心的形式主义理论。梁宗岱认为：

> 一件成功的文艺作品第一个条件是能够自立和自足，就是说，能够离开一切外来的考虑如作者底时代身世和环境等在适当的读者心里引起相当的感应。它应该是作者底心灵和个性那么完全的写照，他所处的时代和社会那么忠实的反映，以致一个敏锐的读者不独可以从那里面认识作者底人格、态度和信仰，并且可以重织他底灵魂活动底过程和背景——如其不是外在生活的痕迹。所以我以为一切最上乘的诗都是最完全的诗，就是说，同时是作者底人生观宇宙观艺术观底显或隐的表现，能够同时满足读者底官能和理智、情感和意志底需要的。③

由于梁宗岱坚信“一件成功的文艺作品第一个条件是能够自立和自足”，所以他认为“最上乘的诗都是最完全的诗”，“同时是作者底人生观宇宙观艺术观底显或隐的表现，能够同时满足读者底官能和理智、情感和意志底需要”。正因为这

---

① 梁宗岱：《保罗梵乐希评传》，《水仙辞》，上海：中华书局 1933 年版，第 16 页。
② 梁宗岱：《屈原・自序》，南宁：华胥社 1941 年版。
③ 梁宗岱：《屈原》，南宁：华胥社 1941 年版，第 3～6 页。

样，梁宗岱才反复地说“作品”是“评判一切艺术家的主要的，或许唯一的标准”①。与“象征的灵境”见解相呼应，出于对作品“形式”的强调，他的文艺欣赏和批评观点的立足点和中心是“作品”。

2. 精神的交流与密契

关于文艺欣赏，在《谈诗》中，梁宗岱这样说：“文艺底欣赏是读者与作者间精神底交流与密契：读者底灵魂自鉴于作者灵魂底镜里。”②这可以说是他文艺欣赏的理想。当然，在梁宗岱看来，文艺欣赏或批评的这种“读者与作者间精神底交流与密契”的不可或缺的或者说最重要的中介即是作品。他说：

> 正如许多物质或天体的现象只在显微镜或望远镜审视下才显露：最高，因而最深微的精神活动也需要我们意识底更大的努力与集中才能发现。而一首诗或一件艺术品底伟大与永久，却和它所蕴含或启示的精神活动底高深，精微，与茂密成正比例的。
>
> 批评家底任务便是在作品里分辨，提取，和阐发这种种原素——依照英国批评沛德(Pater)底意见。③

在梁宗岱看来，一首伟大的诗是“最高，因而最深微的精神活动”的结果，对它的欣赏和批评“需要我们意识底更大努力与集中”，批评家的任务是“在作品里分辨，提取和阐发”伟大的诗或艺术品“蕴含或启示的精神活动底高深，精微，与茂密”。这种对作品批评的理解是相当深入的。

正由于文艺欣赏是建立在“作品”基础上的“读者与作者精神底交流与密契”，所以梁宗岱认为文艺欣赏还需要读者的努力，“要理解和欣赏一件经过更长的火候和更强烈的集中创造出来的艺术品必定需要更久的注意和更大的努力——两者都不是我们现在一般读者所能供给的”④。伟大的艺术品实际上是增加了读者理解和阅读的难度和长度。而读者的阅历与经验可能是缩小读者理解和阅读的难度和长度、增进对诗的欣赏的方法。梁宗岱根据自己的欣赏体验说，第一次深觉《登幽州台歌》的伟大的，是在法国夏尔特勒城古寺塔巅的时候。而歌德的《一切的峰顶》，梁宗岱说：“也许由于它底以‘U’音为基调的雍穆沉着的音乐罢，这首诗从我粗解德文便对于我有一种莫名其妙的魔力。”可是要直到一个夏天，当他在南瑞士的阿尔帕山一个五千余尺的高峰避暑，“才深切地感到

① 梁宗岱：《屈原》，南宁：华胥社 1941 年版，第 6 页。
② 梁宗岱：《谈诗》，《诗与真二集》，上海：商务印书馆 1936 年版，第 7 页。
③ 梁宗岱：《谈诗》，《诗与真二集》，上海：商务印书馆 1936 年版，第 8 页。
④ 梁宗岱：《诗·诗人·批评家》，《诗与真二集》，上海：商务印书馆 1936 年版，第 153 页。

这首诗底最深微最隽永的震荡与回响”，当他在旧城堡的阁顶上：

> 于是每至夜深人静，我便灭了烛，自己俨然是脚下的群松与众峰底主人翁似的，在走廊上凭栏独立：或细认头上灿烂的星斗，或谛听谷底的松风、瀑布，与天上流云底合奏。每当冥想出神，风声水声与流云声皆恍如隔世的时候，这雍穆沉着的歌声便带着一缕光明的凄意在我心头起伏回荡了。①

这应该就是他所谓的读者与作者“精神底交流与密契”的境界了，也就是他自己所说的“冥想出神”时所获得的那种洞悉艺术奥秘的境界。梁宗岱说：“可见阅历与经验，对于创造和理解一样重要。因为我们平日尽可以凭理智作美的欣赏，而文字以外的微妙，却往往非当境不能彻底领会……”②梁宗岱在这里提出了“当境”说，这是达到读者与作者“精神底交流与密契”的一种条件。

在此基础上，梁宗岱进一步提出了文艺欣赏中的“妙悟”说。他说，“严沧浪曾说：‘大抵禅道在妙悟，诗道亦在妙悟。’不独作诗如此，读诗亦如此。”他认为王静安拈出前人词中的三句话来形容“古今来成大事业大学问者必经过之三种境界”，“不独不觉得牵强，并且非常贴切”。在今天的我们看来，梁宗岱这里说的实际上是一种合理的误读的问题。梁宗岱认为究其原因，“是因为一切伟大的作品必定具有一种超越原作底意旨和境界的弹性与暗示力；也因为心灵活动底程序，无论表现于哪方面，都是一致的。掘到深处，就是说，究源归根的时候，自然可以找着一种‘基本的态度’，从那里无论情感与理智，科学与艺术，事业与思想，一样可以融会贯通”。他认为王维的诗：“玩奇不觉远，/因以缘源穷。/遥爱云木秀，/初疑路不同。/安知清流转，/偶与前山通！”“便纡回尽致地描画出这探寻与顿悟的程序来。”③梁宗岱在这儿从伟大的作品与其“蕴藏”的“弹性”与“暗示力”出发将读者的阅读概括为一种“探寻与顿悟的程序”，既有理论阐释的深度，又比较符合文学阅读的深层领悟的实际。

而真正的阅读和欣赏或“顿悟”又不仅是对作品理智的解释，梁宗岱认为，“一切伟大的诗都是直接诉诸我们底整体，灵与肉，心灵与官能的。它不独要使我们得到美感的悦乐，并且要指引我们去参悟宇宙和人生底奥义。而所谓参悟，又不独间接解释给我们底理智而已，并且要直接诉诸我们底感觉和想像，使我们全人格受它感化与陶熔。譬如食果，我们只感受甘芳与鲜美，但同时也得到了营养与滋补”。所以他认为陶渊明的诗差不多都是“天然入妙”的诗，如“平畴交远

① 梁宗岱：《谈诗》，《诗与真二集》，上海：商务印书馆1936年版，第20页。
② 梁宗岱：《谈诗》，《诗与真二集》，上海：商务印书馆1936年版，第20页。
③ 梁宗岱：《谈诗》，《诗与真二集》，上海：商务印书馆1936年版，第20~22页。

风，/良苗亦怀新”两句就如苏东坡所说是“见道之言”。梁宗岱认为一切大诗人的作品都能达到如此境界。① 这可以说是对文学阅读目的的一种阐释。

三、批评特色

1990年，卞之琳总结性地认为梁宗岱在20世纪30年代的“译述论评无形中配合了戴望舒二三十年代已届成熟时期的一些诗创作实验，共为中国新诗通向现代化的正道推进了一步”。说他“较早参与引进法国为主的文艺新潮而促使新诗向具有中国特色的现代化纯正方向的迈进，做出过应有的贡献”②。卞之琳以中国现代主义文学运动参加者的身份所作的对梁宗岱的评价是中肯的。当然，卞之琳作为一个现代主义诗人，特别注意到梁宗岱的象征主义诗学对中国现代诗发展所做的贡献。其实，梁宗岱的文学批评另一个重要方面是借助象征主义这一诗学观念重新阅读和阐释中国古代经典。这两大贡献来自于他面向文学发展的现实与中西比较的文化视野这两个批评特色。

1. 面向文学发展的现实

梁宗岱的象征论批评是面向新的诗歌创作实践而产生的。这种新的诗歌创作实践主要是指中国20世纪20年代后期和30年代的诗歌创作。梁宗岱的诗学建构有很强的现实针对性，在某种意义上就是对这种诗歌创作实践的理论与批评的反应。继20年代后期的早期新月派（以格律诗派为主）和初期象征诗派的诗歌创作之后，30年代初期滥觞的在象征主义基础上形成的以戴望舒和卞之琳等人为代表的现代主义诗，构成了新诗独立发展的一个新时期，初步体现出新诗发展的一种新气象。新诗的发展如果从1917年算起，至30年代初期和中期确实可以说是发展到一个新的阶段了，梁宗岱在1935年为自己主编的《大公报》文艺副刊《诗特刊》写发刊词时将其称为“新诗底十字路口”③，后来在结集出版时又将其改称为“新诗底纷歧路口”④，这是非常有道理的，反映了梁宗岱在面临新诗发展历史的“十字路口”时敏锐的洞察力。正是这种到了“纷歧路口”的诗歌创作实践在某种意义上构成了梁宗岱诗学发生和建构的起点，一种赖以产生的诗歌创作实践的土壤。

---

① 梁宗岱：《谈诗》，见《诗与真二集》，上海：商务印书馆1936年版，第22～24页。

② 卞之琳：《人事固多乖　纪念梁宗岱》，《新文学史料》1990年第1期。

③ 梁宗岱：《新诗底十字路口》，《大公报·诗特刊》1935年11月8日。

④ 梁宗岱：《新诗底纷歧路口》，《诗与真二集》，上海：商务印书馆1936年版，第103页。

在《文坛往那里去》(1933)一文中,梁宗岱指出,现行的"白话文学运动底中心,最少在少数人底眼光里,也早已由白话转移到文学,由文学底白话化一变而为怎样才能够树立一个深厚的,丰富的,虽然还是以白话做基本工具的,新时代底文学了"。梁宗岱这里所指称的白话文学运动由"白话"到"文学"的转移,其实就是新诗发展过程由"散文化"到"纯诗化"(朱自清语)的发展道路的转移。梁宗岱认为初期文学运动所使用的白话"太贫乏了,太简陋了,和文学意境底繁复与缜密适成反比例"①。就此看来,梁宗岱的诗学建构几乎可以看成是发展白话、促进白话文学运动中"文学意境底繁复与缜密"的一种努力。这实际上是梁宗岱接受法国象征主义诗学的期待视野之一,也是梁宗岱自身理论建构的出发点。梁宗岱也正是面向这种新诗发展的现实来建构自己的理论并进行具体的批评实践的。

2. 中西比较的文化视野

在《非古复古与科学精神》(1942)一文中,梁宗岱认为中国"自海通以来","对自己固有的文化似乎总不出这两种态度:夜郎自大和妄自菲薄",而由于军事和外交上的节节失败,"我们底自信心由动摇而丧失,从疑古到非古,变自尊为自卑——这种倾向到了前几年喧腾一时的'全盘西化'而登峰造极"。由此,梁宗岱进一步认为,"自尊和自卑,复古和非古"都是文化上"古怪的反应","仿佛我们对于自己的文化,和政治上的左右倾一样,除了两极端就找不着出路似的。难道我们祖先几千年来披荆辟莱、惨淡经营所遗下来的,给我们继承,给我们利用,需要我们发扬,同时也需要我们抉择和修改的产业,我们只能抱残守缺,要不然就一笔勾销?"为了破除这种要么"复古"要么"非古"、要么"抱残守缺"要么"一笔勾销"的"偏见"与"古怪的反应",梁宗岱主张以"超利害性"和"无私性"的"科学精神"来对待自己的"文化系统"。② 这可以说是梁宗岱对待当时中国文化建设的总的文化思想,具体到文学批评中,梁宗岱的主张就是努力以这种"科学精神"吸纳中西文艺传统来为当前的文学发展服务。梁宗岱认为当时"正当东西文化之冲",其态度是"并非中学为体西学为用,更非明目张胆地模仿西洋",而是"要把二者尽量吸取、贯通、融化而开辟一个新局面"。③ 自然,这种"新局面"的开辟离不开发掘中国传统文化的力量。于是,梁宗岱以"象征主义"突入中国古典文学经典中追寻中国诗歌精神。

梁宗岱在学术研究中时时不忘发掘中国传统经典的力量。他在《屈原》中

---

① 梁宗岱:《文坛往那里去》,《诗与真》,上海:商务印书馆 1935 年版,第 64~65 页。

② 梁宗岱:《非古复古与科学精神》,见《梁宗岱批评文集》,珠海:珠海出版社 1998 年版,第 205~206 页。

③ 梁宗岱:《论诗》,见《诗与真》,上海:商务印书馆 1935 年版,第 50 页。

认为但丁和屈原的作品是各自的"民族经典"。[①] 他这里说的"民族经典"一词出现在20世纪40年代的文化语境中是颇有意味的，体现了像他这样的西学大家以一种中西比较的文化视野重建中国传统的努力。在对经典的重构过程中，梁宗岱提出了对中外经典进行比较研究的思想，他说："我们泛览中外诗的时候，常常从某个中国诗人联想到某个外国诗人，或从某个外国诗人联想到某个中国诗人，因而在我们心中起了种种的比较——时代，地位，生活，或思想与风格。这比较或许全是主观的，但同时也出于自然而然。屈原与但丁，杜甫与嚣俄，姜白石与马拉美，陶渊明之一方面与白仁斯（R. Burns）[②]，另一方面与华茨活斯[③]，和哥德底《浮士德》与曹雪芹底《红楼梦》……他们底关系似乎都不止出于一时偶然的幻想。"[④]梁宗岱所提出的这种比较诗学属于比较研究中的平行研究，与影响研究不同。其研究当然有其自身的缺陷，但其动机是确定中国文学经典在当时文化建设中的经典地位，涉及深层的文化认同的需求。

四、个案分析

《屈原》是梁宗岱为1941年在重庆举行的第一届诗人节撰写的作家专论。这部专著堪称梁宗岱批评理论与批语实践的试金石：一方面，他提出并秉持"走内线"的以作品为中心的批评方式；另一方面，他又主张通过作品达到与作家心灵的"交流"。在《自序》中，梁宗岱解释说：

> 这篇文章便是我底心灵和这位（其实我应该说两位，因为从始但丁底影子便陪着我们像一支乐曲底低音伴奏）大诗人底心灵直接交流所激出的浪花。除了偶尔不得已要拭去一些足以蒙蔽作品底真面目的尘埃之外，我并没有什么新奇的见解或惊人的议论要提出来。我只细心虚怀运用我底想像力（我觉得这是了解和享受这些想像的创造的唯一办法），想从作品所展示的诗人心灵底演变，艺术的进展，一句话说罢，想从创造底过程去领会这位大诗人所给我们的光明的启示。[⑤]

① 见梁宗岱：《屈原》，南宁：华胥社1941年版，第7页。
② 即苏格兰乡村诗人彭斯。
③ 即英国浪漫主义诗人华兹华斯。
④ 梁宗岱：《李白与哥德》，《诗与真二集》，上海：商务印书馆1936年版，第25页。
⑤ 梁宗岱：《屈原·自序》，南宁：华胥社1941年版。

运用“想像力”，从“创造底过程”，亦即“作品所展示的诗人心灵底演变，艺术的进展”去领会大诗人屈原“所给我们的光明的启示”是梁宗岱文艺批评的方法。所以，梁宗岱对屈原的评论，可以说是从作品出发的作家创作心理和艺术文体演变研究。

正如上文说的，梁宗岱的文学批评还是有着中西比较的文化视野的，在《屈原》这部书中，他也是在屈原与但丁的比较中来论述屈原诗歌的创作成就的。在对两位诗人的作品、人生遭际、历史地位进行总体性的比较之后，梁宗岱还对他们各自的代表作——《离骚》和《神曲》进行了比较。对于两者的共同点，梁宗岱认为，“贯彻着《离骚》全诗的，像贯彻着全部《神曲》的一样，是一种象征主义”，“在这象征主义里，我们理智底最抽象的理想化为最亲切最实在的经验，我们只在清明的意识底瞬间瞥见的遥遥宇宙变为近在咫尺的现实世界”。显然，梁宗岱这里说的象征主义，是经过他自己合理改造、误读后的象征主义，是指“理智底最抽象的理想化为最亲切最实在的经验”，符合他自己所谓的“象征的灵境”观念。

“纯诗”作为梁宗岱心目中理想的诗体，他以之来评论屈原。他在《屈原》中说：“从纯诗底观点而言，《九歌》底造诣，不独超前绝后，并且超过屈原自己的《离骚》。”他高度评价了《九歌》，认为“屈原在《九歌》里实不只灌注新的情感，他并且创造了一种新的完美的诗体，虽然表面似乎不过改作一些鄙陋的民间颂歌而已”，他认为这是“诗人为自己创造的诗体，一种温婉、隽逸、秀劲的诗体，又适足以把他灵魂里这些最微妙最深秘的震荡恰如其分地度给我们”。在这种诗体里，有的是“这么蕴藉高洁的情感，这么婉约美妙的表现，这么完整无瑕的造诣”。[1] 依此看，作为诗的理想，梁宗岱的“纯诗”并非一般所谓的“象牙塔”之论，因为“纯诗”不仅是他的诗歌理想，也是他的人性理想，它是形式与内容的完美契合。他的“纯诗”既要注重“婉约美妙的表现”，同时也要注重“蕴藉高洁的情感”。在论及屈原的《离骚》时，他说明了自己的这种诗歌理想：

《离骚》不仅是屈原底杰作，也是中国甚或世界诗史上最伟大的一首，虽然从纯诗底观点，它也许逊《九歌》一筹，像我在上文所说的。因为一首诗，要达到伟大的境界，不独要有最优美的情绪和最完美最纯粹的表现，还得要有更广博更繁复更深刻的内容。一首伟大的诗，换句话说，必定要印有作者对于人性的深澈的了解，对于人类景况的博大的同情，和一种要把这世界从万劫中救回来的浩荡的意志，或一种对于那可以坚定和提高我们和这

① 见梁宗岱：《屈原》，南宁：华胥社 1941 年版，第 17～19 页。

浑浊的尘世底关系，抚慰或激励我们在里面生活的真理的启示——并且，这一切，都得化炼到极纯和极精。①

在这儿，梁宗岱明确提出，"一首诗，要达到伟大的境界"，"最优美的情绪"，"最完美最纯粹的表现"和"更广博更繁复更深刻的内容"都是缺一不可的。只是梁宗岱的立论是强调诗歌自身的艺术性的，他反对把诗当宣传的材料，所以他强调"这一切，都得化炼到极纯和极精"。这里说的"极纯和极精"何尝不是他所说的"纯诗"的另一种解释呢？唯其如此，"纯诗"是通达梁宗岱所谓的"象征灵境"的一种理想诗体。

梁宗岱对屈原的研究还深入到屈原的创作心理和艺术文体的演变中。他从屈原的代表作品出发，研究"作品所展示的诗人心灵底演变，艺术的进展"。梁宗岱依作品将之分为(1)《九歌》，(2)《天问》，(3)《九章》，(4)《离骚》，(5)《卜居》、《渔父》和《招魂》，(6)《远游》六个演变过程。他认为《九歌》是"屈原年轻的作品，预示给我们《离骚》底更丰盈的开放，正如《新生》是但丁的少作，《神曲》底雏形一样"；《卜居》和《渔父》"比较简朴，比较清淡，也许和《离骚》同时或《离骚》脱稿后自然形成的作品"；《远游》是屈原"沉江前的绝响"。梁宗岱是以自己的诗心内在地理解与领悟屈原作品的，并在此基础上揣测屈原的创作心理与艺术文体的演变。不管梁宗岱的结论是否经得住考据学的诘问，但梁宗岱这种从创作心理和诗体的演变来追寻屈原的创作历程的研究方法，本身是很有价值的一种文学研究方法。

进一步阅读书目

1. 梁宗岱：《诗与真》，上海：商务印书馆 1935 年版。
2. 梁宗岱：《诗与真二集》，上海：商务印书馆 1936 年版。
3. 梁宗岱：《屈原》，南宁：华胥社 1941 年版。
4. 李振声主编：《梁宗岱批评文集》，珠海：珠海出版社 1998 年版。

① 梁宗岱：《屈原》，南宁：华胥社 1941 年版，第 41～42 页。

第十九章

印象论批评

印象论批评，是指20世纪30年代出现的一种以阅读直觉为核心的批评理论方式，其主要代表人物是李健吾（1906—1982）。李健吾是山西运城人，常用笔名刘西渭。在批评理论方面著有《咀华集》（1936）、《咀华二集》（1942）、《李健吾戏剧评论选》（1982）、《李健吾文学评论选》（1983）、《李健吾创作评论选》（1984）等。本章以李健吾的批评活动为个案，对印象论批评作简要描述。

一、理论概述

以李健吾为代表的印象论批评的基础，是直觉感悟式思维方式。从总体上看，直觉感悟式的思维与批评方式在中国传统的文学批评中占据了主导地位。而从现代以来，占据了西方文学批评的主导地位的逻辑推演式的理论与批评方法，成了中国文学理论与批评界所追慕学习的主要对象，传统的直觉感悟式的批评思维借以依附的术语概念，诸如气、韵、境界一类可意会而难以分析的概念几乎绝迹。然而，对于作品的直觉印象却并未因此而不存在。由于中国传统思维方式的深层影响，也由于同样是重视对于作品的直觉感受的西方印象主义批评的牵引，印象式批评，即以对作品的整体直觉印象为批评的基础与主要内容的批评思维与方法，仍然在中国现代文学批评中占有重要地位。

事实上，在中国现代批评家们努力学习与撰写以理论思辨与逻辑推演为主导的西式文学批评文章的同时，现代报刊上仍然时时可见大量的对于文学作品的印象式评论，其中也不乏精彩之作。即使是茅盾这样颇具理性倾向的批评家，有时也写一些印象式的批评文字。在《读〈呐喊〉》一文中，他叙述自己初读《狂人日记》时的体验："犹如久处黑暗的人们骤然看见了绚绝的阳光。这奇文中的

冷隽的句子，挺峭的文调，对照着那含蓄半吐的意义，和淡淡的象征主义的色彩，便构成了异样的风格，使人一见就感着不可言喻的悲哀的愉快。这种快感正像爱吃辣子的人所感到的‘愈辣愈爽快’的感觉。”

但是，当时的新文学批评家们大多不觉得这种直觉印象式的抒写与描述与中国传统的批评思维有什么纠葛。他们更乐于将这些思维与来自西方的印象主义批评相联系。印象主义批评的旗帜人物、法国作家阿纳托尔·法朗士的名言“优秀批评家讲述的是他的灵魂在杰作中的探险”更是为一部分批评家所称赏。茅盾在文章中提出：“批评一篇作品，不过是一个心地率直的读者喊出他从某作品所得的印象而已。”他甚至明确地表示：“我又十分赞成法朗士（Anatole France）所谓‘文学批评是一个灵魂和一本杰作接触而生的记录’这一句话。”除了茅盾，当时明确赞同印象主义批评观念的还有周作人、郭沫若这样的文坛巨子。

然而，即便有了西方印象主义批评的观念支持，即便也时时标举所谓“印象”，20 世纪 20 年代的中国批评家们似乎并不就此放开手脚去进行“灵魂的探险”。在茅盾等批评家笔下出现的那些对作品的直觉印象抒写，也只是整体理论逻辑中的一点点缀，并不成为重要成分。

30 年代，有一些批评家将《诗品》、《人间词话》所体现的中国传统的感悟式批评与直觉式批评思维称为“中国印象批评”并加以肯定①，这种描述使得中国传统的主流批评思维以一种全新的面貌回归现代批评家的视野，显示出一种新的现代化潜能。几乎与此同时，中国现代批评界出现了具有代表性与典范性的印象批评，这就是 1936 年李健吾以刘西渭的笔名发表的《咀华集》评论，它的出现标志着中国现代印象论批评从理论到实践都已经具备了不可忽视的实力。

二、问题重心

由于强调主体直觉在批评中的作用，因而印象论批评所关注的问题重心，不在重建文学文本的客观性，而在如何呈现阅读主体的直觉状况本身。李健吾自己就深受西方印象主义批评家的影响，其中，对他影响最大而最直接的是法朗士和勒麦特。

法朗士极力推崇批评的主观性、相对性，主张“灵魂探险”式的艺术享乐主

---

① 见李长之：《王国维文艺批评著作批判》，《文学季刊》创刊号（1934 年 11 月）。

义的批评。他在《文艺生活》第1卷序言中有一段著名的阐述：

> 优秀批评家讲述的是他的灵魂在杰作中的探险。客观艺术不存在，客观批评同样不存在，凡是自诩作品之中毫不表现自我的那些人都是上了十足欺人假象的当。真相乃是人人都无法超脱自我。这是我们最大的痛楚之一。为了借助苍蝇般的复眼去张望一下天空和大地，或是借助猩猩般的原始简单的头脑去认识自然，我们有什么不肯舍弃呢？偏偏我们做不到这一点。我们无法像提瑞西阿斯那样，身为男人而又记得曾经当过女人。我们封闭于自身，仿佛终生监禁……批评家若是坦率的话，就应该说：先生们，关于莎士比亚，拉辛，帕斯卡尔，或是歌德，我所要谈的是我自己。①

不仅如此，他还宣称，"关于艺术规律，我们今天的认识并未超过维泽尔河的穴居人"，美学更只是"空中楼阁"而已。因此，批评绝不可能成为一门科学，因为"每部作品都有许多不同的副本，如同读者有形形色色，一首诗仿佛一处景色，在各个观者心目中各有不同"。因此，一个批评家唯一能做的就是记录一件作品给予他的主观印象与乐趣。与法朗士相似，勒麦特也否认批评有客观不变的标准，认为所谓批评都不外是"说明具体的艺术作品在一定时刻给我们留下的印象，而作家本人则是把他在某个特殊时间从世界上得到的印象一一记录下来"②。在这其中，批评家和作家一样，加入了自己的气质和人生观念，就这一点而言，批评与艺术创作并无二致。故而批评似乎"有仅仅成为一种艺术的趋势——这便是一种欣赏书籍的艺术，一种增富并提纯人们由书籍接受的印象的艺术"③。

与此相似，李健吾也对批评能否达到客观的、唯一的结果表示怀疑。李健吾认为，艺术是艺术家自我的表现，这个"自我"，是人生体验（包括先天、后天的各方面因素）所构成的一个完整的宇宙，这个宇宙是微小的，又是无比广阔而复杂的，李健吾时时感叹："没有东西再比人生变化莫测的，也没有东西再比人性深奥难知的。"④正是这一点，造成了批评的艰难。

而批评家对作家与作品进行批评的依据，也必须是人生，而不是学问或某种

① 转引自韦勒克：《近代文学批评史》（第4卷），杨自伍译，上海：上海译文出版社1997年版，第29页。

② ［法］勒麦特：《当代人物》，［美］琉威松编：《近世文学批评》，傅东华译，上海：商务印书馆1928年版，第5页。

③ ［法］勒麦特：《当代人物》，［美］琉威松编：《近世文学批评》，傅东华译，上海：商务印书馆1928年版，第41页。

④ 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社1983年版，第11页。

理论，因为“学问是死的，人生是活的”，用这些死的学问或理论成见去规范与衡量广大浩瀚的人性的宇宙，无异于削足适履，因此，必须以人生印证人生，以人性衡量人性，也就是说，批评的根据就是批评者的自我与人生体验。“批评者绝不油滑，他有自己做人生现象的解释的根据：这是一个复杂或者简单的有机的生存，这里活动的也许只是几个抽象的观念，然而抽象的观念却不就是他批评的标准，限制小而一己想像的活动，大而浩瀚的人性的起伏。”①批评是“用自我的存在印证别人一个更深更大的存在”②，“是灵魂企图与灵魂接触”的过程。

因此，在李健吾看来，批评也是一种自我表现的艺术，与其他艺术一样，“同样是才分和人力的结晶”，同样努力寻求表现的技巧，将自己的“独有的印象”由朦胧而明显，由纷零而坚固，并最终“形成条例”。③

三 批评特色

印象论批评的显著特色之一，就是这种批评本身表现为鉴赏式批评。李健吾理想的批评态度是鉴赏式的，与法朗士的著名论点——批评就是“灵魂在杰作中的探险”相类似，他认为批评是在“一个相似而实异的世界旅行”④，批评首先是报告自己读书的体验，而不是为了从作品中抽取或证明一种先在的理论或者观念，因此，他的批评在很大程度上是个性化、体验化的。他的批评的目标，是“不误人我生机”，尽可能将自己活泼泼的艺术审美感受（印象）记录下来，传达给自己的读者。这种阅读印象往往是一种丰富而微妙的体验，往往难以用抽象的术语来表述，因此，李健吾必须发展出一种独特的表述方式来传达自己的这种极具个性的审美感受与情感体验。

类似于中国古代的风格品评，李健吾往往采用感性的、富含形象和情致的语言，以便将自己对作品的整体阅读体验凝成一个或一组鲜明的意象。比如，他说“叶紫的小说始终仿佛一棵烧焦了的幼树”，“挺立在大野，露出棱棱的骨干，那给人茁壮的感觉，那不幸而遭电殛的暮春的幼树”⑤，很恰当地形容了叶紫作品的朴实悲壮而又饱含反抗精神的独特气质。这种意象隐喻常常并不完全是视觉

---

① 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版，第 10 页。
② 李健吾：《边城》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版，第 50 页。
③ 李健吾：《〈边城〉》，见《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版，第 41 页。
④ 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版，第 11 页。
⑤ 李健吾：《叶紫的小说》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版，第 162 页。

性的，为了凝聚与传达自己的多层面的独特而微妙的阅读体验，他时常不得不引入其他的感觉形式，如他比较巴金和茅盾的行文风格时说："读茅盾先生的文章，我们像上山，沿路有的是瑰丽的奇景，然而脚底下也有的是绊脚的石子；读巴金先生的文章，我们像泛舟，顺流而下，有时连收帆停驶的工夫也不给。"[①]这里用以形容巴金行文的自然流畅与茅盾文句的冗赘（所谓"疙里疙瘩"），引入的是一种以运动感觉为主的综合体验。至于他说"《边城》是一首诗，是二佬唱给翠翠的情歌。《八骏图》是一首绝句，犹如那女教员留在沙滩上神秘的绝句"[②]时，使用的更是一种出人意表而又情韵盎然的隐喻，传达出一种几乎只可意会不可言传的阅读印象。我们看到，这种表述方式是一种诗性的表述，在诗歌创作中，意象是诗人所追寻的借以凝聚情感体验的"客观对应物"，一种情感的象征符号，在这里，意象则是批评家为自己鲜活微妙的阅读体验找到的一种对应与象征。可以说，正是在这个意义上，富有创作经验的李健吾才认为"批评是一种独立的艺术"。

当然，李健吾在批评中也使用一些抽象的术语，但是，他仍然使这些术语带上了自己的强烈的个人经验与气质。在这一点上，他多少是自觉的。正如他自己说的，"观察一个名词的产生，剥脱到底，我们便明白决定它命运的最基本的一个条件，有时不是别的，而是使用者的气质"[③]。说到底，批评家的概念系统也是具有个性的。李健吾对名词概念的使用往往很灵活，他往往让这些名词带上自己的理解和感悟，具有相当的弹性，以使它能够负载与传达自己对作品的审美感受。当然，这种活用与弹性也是有限度的，不是一种"滥用"。因此，当梁宗岱在《从滥用名词说起》一文中批评他用"生风尼"（即交响乐）来形容何其芳的诗不够恰当时，他立刻欣然接受了，并且承认自己顺手拾来这个名词，"要的只是它的一般的意义，音乐，交错的音乐"，用来形容何其芳的散文诗，确有些不够准确。但是他并不刻意斤斤计较于为术语下一个准确的普遍适用的定义，他认为，"同样一个名词，每个人有每个人特殊的见地"，每个人都在自己的经验背景下理解与使用它。比如，李健吾自己就承认，他在这里使用"生风尼"是受了李广田的小诗《生风尼》的影响与暗示[④]，实际上这个"生风尼"已不完全是原来意义上的"生风尼"了，在某种程度上，它已成为凝聚李健吾对李广田的《生风尼》一诗的阅读体验的意象符号了——当然，在这里，它确实太个人化而容易引起误解。

---

① 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版，第 17 页。

② 李健吾：《〈边城〉》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版，第 52 页。

③ 李健吾：《读〈从滥用名词说起〉》，《大公报 · 文艺》第 318 期第 12 版（1937 年 4 月 2 日）。

④ 李健吾：《读〈从滥用名词说起〉》，《大公报 · 文艺》第 318 期第 12 版（1937 年 4 月 2 日）。

实际上，李健吾使用某些名词术语来说明某个作家或作品时，往往只是取其精神气质的接近，并不是真要给对象归类或贴上标签。他说："每一文学运动所标榜的富有战斗性的口号，临到后来，失却时间上应有的积极意义和使命，用到作品和作者方面，成为精神的一种主要倾向的说明。它们以各自曾经具有的丰富的内涵，为我们解释作品在我们心里留下的感受。"究其实，这并不是什么实证的定论，而是一种感悟与印象的比较和阐释而已。他很清楚，"这是一种方便，有危险性。因为过分依赖的结果，我们容易构成时代的错觉，把过去当做现代，活人当做死马"①。

因此，李健吾对术语的使用，本质上仍然是一种隐喻性质的表述，是用一个文学印象去阐释与说明另一个文学印象。因此，当他谈及何其芳"更其接近19世纪初叶"的时候，其实是指"何其芳先生，更其抒情，更其近于浪漫主义所呈现于文学的共同的表征"。何"依恋于他的童年、故乡、而有所憾于现实、现世，这种向往的心情，处处有自我和感伤做根据"②，正与19世纪初叶浪漫主义文学的特征有共通之处，或者不如说，何其芳作品给他的印象接近于10世纪初叶文学给他的印象。

可以说，李健吾借以传达鉴赏印象的批评语言，在本质上都是一种隐喻性语言。李健吾在使用它表述自己对于批评对象的整体审美感觉的时候，这些语言所传递的不仅是批评对象鲜活的个性与生命气息，更是批评者自身的经验背景与精神气质。

印象论批评的另一鲜明特色，是运用一定的方法对阅读直觉本身进行品质提升。李健吾的印象式批评在观念与方法上都深受法朗士和勒麦特——尤其是后者的影响。勒麦特提出，批评是"一种欣赏书籍的艺术"，但他又特别强调，是"一种增富并提纯人们由书籍接受的印象的艺术"。因此，所谓印象论批评并不是仅仅限于简单地表述批评家或读者对于作品的阅读印象或感受，更重要的是，要对自己的阅读印象进行一种"增富"与"提纯"，即进行品质的提升。可以说，这种阅读印象的增富与提纯方法，正是决定印象式批评的水准高低的一个重要环节。

1. 印象的比较与辨析

正如李健吾自己所说，他的批评并"不仅仅是印象的"，为了使印象进一步深化与精纯，必须"把我们从作品中接收到的印象加以一番分析"。李健吾常常通过印象比较与辨析来凝定与澄清自己的印象。

这种比较与辨析，常常是为了凸现批评对象自身所具的与众不同的个性。

---

① 李健吾：《三个中篇》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社1983年版，第177页。

② 李健吾：《读〈从滥用名词说起〉》，《大公报·文艺》第318期第12版（1937年4月2日）。

如果作品之间有交互影响的关系，他便着意找出双方各自的差别来，如他说左拉“对巴金先生有相当的影响；但是左拉，受了科学和福楼拜过多的暗示，比较趋重客观的观察，虽说他自己原该成为一位抒情的诗人。巴金缺乏左拉的客观的方法，但是比左拉还要热情。在这一点上，他又近似乔治桑”①。然而，巴金在热情上与乔治桑接近，在情感的性质上却决不相同。巴金是悲哀的，而“悲哀，乐观的乔治桑却绝不承受。悲哀是现实的，属于伊甸园外的人间”。李健吾这样区分他们：“乔治桑仿佛一个富翁，把她的幸福施舍给他的同类；巴金先生仿佛一个穷人，要为同类争来等量的幸福。”②

尤其值得注意的是，这种印象的比较与辨析固然在很多情况下是整体的，但在不少情况下也落实到具体的细部乃至字句的推敲与吟味上。比如在《〈里门拾记〉》中，李健吾指出芦焚和沈从文有共同之处，都是自觉的艺术家，“都从事于织绘。他们明了文章的效果，他们用心追求表现的美好。他们尤其晓得文章不是辞藻，而是生活”③。然而沈从文将这件事情做得“轻轻松松”，“卖了老大的力气，修下一条绿荫扶疏的大道，走路的人不会想起下面原本是坎坷的崎岖”④。而芦焚的文字虽然工整，却不能不令人“有点儿坎坷之感”，简言之，他“缺乏自然天成，缺乏圆到”⑤。进一步细加分析，李健吾发现了芦焚更深层的自我与风格倾向，即对于现实的憎恨以及由此而来的讽刺，在这时，他将芦焚的句子与另一个讽刺作家张天翼的句子相比较：“和张天翼先生的句子一样，他的句子是短的；然而张天翼先生的句子是纯洁的，一种完全没有诗意的纯洁，一支可怕的如意的笔。《里门拾记》的句子是短的，然而是杂的。这里一时是富裕，一时是精致，一时却又是颟顸。”⑥

而同在诗意的方向上，李健吾又将芦焚与萧乾进行比较，指出虽然两位青年作家“在艺术的刻画上”都是“清醒的”，但是“萧乾先生用力在描绘，无形中溶进一颗沉郁的心。他的句子往往是长的。他的描写大都是自己的。芦焚先生的描写是他观察和想像的结果，然而往往搀着书本子气。他的心不是沉郁的，而是谴责的”⑦。如果说这还多是一种整体的印象对比的话（但已落实在句子风格上了），下面他很快就引入了对于词句的微观分析。芦焚写道：“渐渐的树影长了，牛犊鸣了，砍草的孩子负着满满的荆篮在回家的路上走着了，直到黄昏，这叫做

① 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社1983年版，第15页。
② 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社1983年版，第16页。
③ 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社1983年版，第132页。
④ 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社1983年版，第133页。
⑤ 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社1983年版，第134页。
⑥ 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社1983年版，第135页。
⑦ 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社1983年版，第135页。

散步。"李健吾一下子发觉了这其中的不谐和的音调："为什么要这末一句，在田园的景色之后？'这叫做散步。'你可以听见他揶揄的声音。"李健吾进而指出，之所以造成这种状况，是由于作者的痛苦体验造成的"厌恶的心情"："作者是从乡下来的，一个荒旱兵匪、土棍恶绅、孤寡老弱的凄惨世界，一切只是一种不谐和的拼凑：自然的美好，人事的丑陋。"①

这正是李健吾批评的一个长处，当他进入微观辨析的时候，时常能够十分确切地指出作品的缺憾与不和谐之处，同时由这修辞的状况，又能逆向推导出根源——创作主体的情感状态。

2. "体会作者"

勒麦特提出了一种"提纯印象"的操作规程："我们应该先把我们从作品中接收到的印象加以一番分析，其次，应该尝试着去体会那件作品的作者，去描摹他的气度，刻画他的气度，刻画他的性情，査究出世界对于他是何意义，他在世界上何所取舍，他对于人生的感想如何，他的感觉力强弱的程度如何，以至他的心理如何组织等等。"②在李健吾批评活动中也贯穿着这种"体会作者"的努力。

李健吾宣称，面对作家，应该"赤手空拳，照准他们的态度迎上去"③。所谓"态度"，是包含了作者情感与理智倾向的自我与世界的关系的总和。李健吾认为，正是这个所谓"态度"构成了一个作者看世界的眼光，从而也构成了一个作者与一件作品的与众不同的个性。

因此，李健吾对作品的读解往往是从作者的精神气质与人格——即所谓"态度"——角度进入的。如他说巴金是一个"战士"，"他的爱是为了人类，他的憎恨是为了制度"④，他有信仰，也有热情。因此，热情成为巴金作品的主要特色，既造成了他行文的流畅，又"做成主要人物的性格"⑤。再如他评论沈从文说："他热情地崇拜美。"这决定了沈从文小说的特征："从来不分析"，作品中充满了诗意，"所有的人物全可爱"，"屈于一个共同类型"，因为"他对于美的感觉叫他不忍分析，因为他怕揭露人性的丑恶"⑥。

3. 社会背景的心理氛围

李健吾有时也揣摩某种作家或作品产生的社会历史背景，但是，这种背景仍

---

① 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版，第 135 ~ 136 页。

② [法]勒麦特：《当代人物》，[美]琉威松编：《近世文学批评》，傅东华译，上海：商务印书馆 1928 年版，第 37 页。

③ 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版，第 12 页。

④ 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版，第 12 页。

⑤ 李健吾：《爱情的三部曲》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版，第 18 页。

⑥ 李健吾：《〈边城〉》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版，第 52 页。

然更多的是属于心理的现实，是情感的、体验的现实，是一个民族、一个社会，至少是一个群体对于社会、人生或世界的“态度”，具有浓厚的心理与情感的氛围。

比如，他在评论叶紫时指出这类左翼作家得以产生的历史条件：“经了三四千年封建制度的统治，物质文明（工商的造诣）与享受的发扬开始把农人投入地狱。正常成了反常，基本成了附着，丰收成了饥荒……如今来了一片忿怒的抗议。”①这还只是对于现实的浮泛的概括，然而李健吾马上进入了对社会情绪的体察和描述：“不是诅咒田地，因为我们还有良心；然而是抗议，抗议那可诅咒的不公道的遭遇。最初，忿怒是一般的，情感的，渐渐一个新法则与其构成的理想的憧憬出现，我们有了理智的解释，有了社会主义。不过，我们的忿怒那样激越，那样出人意表，一方面毫无提防，便火山一样崩裂，狂飙一样卷起，一九二七年的事变向原野疾驰而下。”革命失败后，“侥幸逃出虎口的青年活了下来。有的修正他们的行动，继续他们的行动；有的把火郁在笔梢，用纸墨宣泄各自的痛苦和希望。叶紫应该归在这后一类”②。这就是李健吾对于叶紫等左翼作家创作背景的理解。他并非不重视什么时代背景、历史条件，但更注重从心理、情感体验的角度，从一般心理背景与情感逻辑出发去体察与挖掘时代、现实中真正作用于作家心灵的创作驱力。

四、个案分析

要了解印象论批评的具体究竟，最简单的路径就是看它对于文学文本的所作的个案分析。这里需要适当介绍李健吾对萧乾的小说集《篱下集》的评论。

尽管评论的对象是《篱下集》，但李健吾并没有直奔主题，而是在开首就沈从文为该书写的《题记》若即若离地大谈了一番自己的感悟与联想：

> 一家铺面的门额，通常少不了当地名流的款识。一个外乡人，孤陋寡闻，往往忽略落款的题签，一径去寻找那象征的标志，例如一面酒旗子，纸幌子，种种奇形怪状的本色，那样富有野蛮气息，那样燃灼愚人的智慧，而又那样呈有无尽的诗意或者画意。《篱下集》好比乡村一家新开张的店铺，前面沈从文先生的《题记》正是酒旗子一类名实相符的物件。我这落魄的下第

① 李健吾：《叶紫的小说》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版，第 157 页。

② 李健吾：《叶紫的小说》，《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版，第 157 页。

> 才子，有的是牢骚，有的是无聊，然而不为了饮，却为了品。所以不顾酒保无声的殷勤，先要欣赏一眼竿头迎风飘飘的布招子。

这正是印象派批评常见的作风。也许正是通过这种方式，批评家企图让自己的语言与思维在谈论书本的时候也沾润着人生的淋漓生气。但是李健吾的这些"兜圈子"的题外话并不仅仅是逞才使气，这其中还潜伏着一种逻辑推演的预谋。李健吾从沈从文的《题记》入手，抽象出沈从文的人生观并以《边城》作为佐证。这似乎是一种探究作品的观念内容的思路，但是他很快转折到阅读体验："当我们放下《边城》那样一部证明人性皆善的杰作，我们的情思是否坠着沉重的忧郁？我们不由问自己，何以和朝阳一样温煦的书，偏偏染着夕阳西下的感觉？为什么一切良善的歌颂，最后总埋在一阵凄凉的幽噎？为什么一颗赤子之心，渐渐褪向一个孤独者淡淡的灰影？难道天真和忧郁竟然不可分开吗？"（这其中包含着对作品的一种整体直觉，比一般抽象的思想观念更加复杂微妙，其中显然渗透着情感性体验，与此同时，这其中已经开始了对阅读感受进行某种定向的意义抽象——事实上已经抽象出了一系列问题，这里显然有对阅读的感性经验进行理性反思的过程。）

在这一反思的基础上出现了思路的深入和转折，产生了这样的问题："什么使作者这样编排他的故事，换一句话，有什么势力在意识里作祟，隐隐定这样一部作品的色彩、感觉和趋止？"这种追溯原因的冲动隐含了理性的逻辑链条。批评家很快给出了答案："涌上我心头的，是浪漫主义一个名词，或者说准确些，卢骚这些浪漫主义者的形象。"值得注意的是，这个答案出现的形式——涌上心头的是"浪漫主义者的形象"，而且是具体的——"卢骚这些"人，这很重要，这是一种整体的直觉，是一种意象。这个意象可以说是一种对于问题的某种解答，是李健吾在阅读中涌起的某种感悟，包含了他对于沈从文以及萧乾作品的一种理解与体验，这种理解与体验以对于艺术史与文学史的理解为背景，因此，本身已经是一种较高水准的直觉，是批评主体自身的前理解结构因素与批评对象的一种契合，这种信息的凝聚指向对作者艺术个性的整体感悟——一种对作者形象的构筑。

进而，批评家又对意象进行了内涵的定向抽取：这种抽取不是一种直奔主题的概念抽象，而是感性的"提纯"：从中抽取出来的是一种"近似的气息"，一种"情调"，这与其说是通过思辨达到的，不如说是通过一种感觉——可以比之于生理的嗅觉——达到的。这种"情调"又通过一系列意象得到呈现：卢骚的一段话（这段话在此的作用并不是为了阐明概念，而是作为一种体验与情绪态度的组成部分或逻辑环节）与浪漫主义文学的形象叙述。在一系列的意象呈现之后，作者又从这些感性的形象中抽取出明确的意义内涵：忧郁的气质是这些人

(即所谓浪漫主义者)的共同点。这样,对意象隐喻的意义理解便有了一个较为清晰的诠释导向。

可以说,批评家在这时已经得到了一种理论模型,下一步就是将这种理论模型用于具体的推演——李健吾考察了沈从文的浪漫主义气质(即忧郁情调)的独特的艺术表现方式,这是辨析,也是将前面得到的理论模型进行具体运用。"在他的忧郁和同情之外,具有深湛的艺术自觉,犹如唐代传奇的作者,用故事的本身来撼动,而自己从不出头露面。"这个时候批评家使用了一个隐喻:"这是串绮丽的碎梦,梦里的男女全属良民。命运更是一阵微风,掀起裙裾飘带,露出永生的本质——守本分者的面目,我是说,忧郁。"这个隐喻不仅仅是一串直觉的意象,其中也渗入了分析思维,不但揭示了沈从文作品所表现的人生观,而且还指出,"命运"主题也是一种造成客观化叙事效果的艺术手段,而这种"无我格"的追求,正是李健吾所推崇的艺术自觉的标志。很显然,批评家的背景观念在这种运用意象符号进行的逻辑运演中具有重要作用。

实际上,这一切仅仅是引子,但是这个引子奠定了对萧乾《篱下集》的批评借以展开的理论模型,即"浪漫主义者的忧郁气质的自觉的艺术表现"。而下文便在这个理论观念的前提下着重分析了萧乾笔下人物的特征——质朴、单纯而坚韧,同时又饱受命运与人世播弄的弱势者,最后重点赏析了两篇"杰作":《蚕》和《道旁》。而《蚕》中所描写的蚕又被提升为凝聚作者所表现的人物以及主题内涵的象征性意象:"现在,我们不觉得这些蚕都是老黄之流的常人吗?这一生,充满了忧患浮光,不都消耗在盲目的竞争上吗?为生存,为工作,一种从不出口的意志是各自无二的法门。然而隐隐有什么支配着它们。一对年轻男女是它们的主宰,那么谁又是人生朝三暮四的帝王?我们自然而然想到命运。对于现代人,命运失去它神秘的意义,沦在凡间,化成种种人为的障碍。这也许是遗传,是经济,是社会的机构,是心灵的错落。作者似乎接受所有的因子,撒出一面同情的大网,捞拾滩头的沙石。于是我们分外感到忧郁,因为忧郁正是潮水下去了裸露的人生的本质,良善的底里,我们正也无从逃避。生命的结局是徒然。"可以说,蚕的意象像火一样点燃了批评家生命的感悟,这种感悟的灵光又回头照耀了蚕的意象,使它升华、蜕化成为一个凝聚作者与批评家双方的生命感悟的象征,映照对作者、作品的全部理解。在借助蚕的意象大发感慨之后,批评家又回到开头所归结的"忧郁"情调之上,这时将之提升与扩展为更具普遍性的感悟:"其实属于正常人生的小说,大半从萌芽说到归宿,从生叙到死,唯其崩溃做成这些现象必然的色相,我怕行动都带着忧郁的脚镣。奇怪的是,浪漫主义和现实主义形似格格不入,它的作品却同样忧郁……"可以说,这从评论对象引出的议论虽说也切合所评对象的事实,但更多的是在借他人之杯酒,浇自家之块垒,这也是一种阅读体验,其中已然综合了阅读者自己的个人气质与情感因素,这种个

人因素在对作品意义的理解以及对凝聚这一理解的象征的选择与抽取的过程中扮演了重要的角色。

五、进一步阅读书目

1.《李健吾文学评论选》，银川：宁夏人民出版社 1983 年版。

2. 郭宏安编：《李健吾批评文集》，珠海：珠海出版社 1998 年版。

3. [美]韦勒克：《近代文学批评史》（第 4 卷），杨自伍译，上海：上海译文出版社 1997 年版。

第二十章
语言论批评

语言论批评，是指发生在20世纪上半叶的主要关注文学语言问题的批评理论方式，代表人物有朱光潜（1897—1986）和叶公超（1904—1981）。朱光潜，笔名孟实，安徽省桐城县人，著有《文艺心理学》、《谈美》、《诗论》等。叶公超，名崇智，英文名George，广东省番禺人，著有《英国文学中之社会原动力》等。中国现代文论中的语言论批评虽然至今尚未引起学界的足够重视，但这一传统却极为重要。

一、理论概述

"空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。"人们时常说，这类诗歌是从浑整的、悠远的而且流动的人生世相中摄取来的一刹那、一片段。诗歌中所描写的景致本只是一刹那，但由于艺术灌注了生命给它，它便成为终古。而朱光潜认为，只有种种意境并不能成为诗歌，这一切审美体验过程都只有通过语言才能实现。不妨先来看看朱光潜对语言的独特理解。

首先，朱光潜认为，"语言是由情感和思想给予意义和生命的文字组织"。他说：

> 语言是由情感和思想给予意义和生命的文字组织。离开情感和思想，它就失去其意义和生命。所以语言所用的文字，就其为文字而言，虽是人意制定、习惯造就的，而语言本身则为自然的，创造的，随情感思想而起伏生灭的。语言虽离不开文字，而文字却可离开语言，比如散在字典中的单字。语言的生命全在情感思想，通常散在字典中的单字都已失去它们在具体情境

中所伴着的情感思想，所以没有生命。文字可以借语言而得生命，语言也可以因僵化为文字而失其生命。活文字都嵌在活语言里，死文字是从活语言所宰割下来的破碎残缺的肢体，字典好比一个陈列动植物标本的博物馆。比如"闹"字在字典中是一个死文字，在"红杏枝头春意闹"一句活语言里就变成一个活文字了。再比如你的亲爱者叫做"春"，你呼唤"春"时所伴的情感思想在字典中就找不着。"春"字在你口头是活语言，在字典中只是死文字。①

简单地说，在朱光潜看来，语言是具有意义和生命的活文字，与它相对的另一部分文字组织是离开了语言、已经丧失意义生命的死文字，诸如字典中的单字。语言的意义生命特征则是由思想情感给予的。二者是自然的关系。

朱光潜进而认为，语言与思想情感是平行一致的。他所说的"平行一致"是指在生理发生学上来说，有思想情感就必定会伴生有语言，它们是同生同灭的。就思想和语言的关系而言，朱光潜认为，人们在运用思想思考时，不仅是在用脑，而且是全部神经系统和全体器官都在活动。他举例道：

从前私塾学童背书，常左右摇摆走动，如果猛然叫他站住，他就背诵不出来。如果咬住舌头，阻止发音器官活动，而同时去背诵一段诗文，也觉很难。摇头摆脑抖腿是从前中国文人作文运思时所常有的习惯，这些实例都可证明思想不仅用脑，全体各器官都在动作。本来有机体的特征是部分与全体密切相关，部分动作，全体即必受影响。②

而在这些器官活动中，又以语言器官活动对于思想尤为重要。他说，思想是无声的语言，语言是有声的思想，"思想和语言原来是平行一致的"③。

朱光潜认为，同一个字在不同语境下的语音是不同的。而这种不同正是由于在不同语境下，说话者的情感意向是不同的。但我们却不能说仅仅是情感的不同，因为一则情感若离开语音(腔调)，就会失去其强度，从而无法辨认其情感倾向；二来语音(腔调)无法离开情感而存在，一旦离开，就不是语音，而是死文字。可见，情感与语言的关系是一荣俱荣、一损俱损。朱光潜总结道："思想情感与语言是一个完整连贯的心理反应中的三方面。心里想，口里说；心里感动，

① 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店1984年版，第107页。
② 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店1984年版，第97页。
③ 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店1984年版，第98页。

口里说，都是平行一致。"①

不过在朱光潜看来，这还只是思想情感和语言之间关系的一个方面。另一方面，他特意强调在这种平行一致之中还包含着全体与部分的关系。他说："凡语言都必伴有情感或思想（我们说"或"因为诗的语言和哲学科学的语言多有所侧重），但是情感思想之一部分有不伴着语言的可能。"②他认为，语言无法对思想情感的全部内容进行定名，而情感思想中也有许多细微的曲折起伏，是语言无法直接描写的。不过他觉得这正好给诗歌语言留下了舒展空间。他说："诗的特殊功能就在以部分暗示全体，以片段情境唤起整个情境的意象和情趣。诗的好坏也就看它能否实现这个特殊功能。以极经济的语言唤起极丰富的意象和情趣就是'含蓄'、'意在言外'和'情溢于词'。"③

这就是朱光潜语言观的主要内容。他从反思思想情感（内容）与语言（形式）之关系入手，建构起了"思想情感与语言平行一致说"。有了这般独特的语言观，朱光潜对诗歌也就有了独特的理解。

一般的诗歌理论认为，诗就是用语言来表现思想情感。这就涉及思想情感和语言的关系以及何谓表现的问题。比如朱光潜所批判的一般流行的表现论认为，用外在的语言文字形式把内在的思想情感内容传达出来就是诗歌了。这一表现论所隐含的语言观就把语言与思想情感的关系看做是内外关系，是分离的、断裂的。朱光潜正是从对语言与思想情感的关系进行反思入手，提出了自己的语言观。现在，朱光潜依据自己的语言观又对流行的表现论进行了批驳，并阐明了自己的表现论。

在"平行一致说"的基础上，朱光潜形成了他的表现论。在朱光潜这里，"表现"活动是由情感、意象和语言三者一同构成的，缺一不可，而这也正是他"平行一致说"语言观的体现。他认为，他的表现说"着重于思想情感与语言的连贯性和实质与形式的完整性"。既然"思想情感与语言平行一致"，那么，"表现"所涉及的两个部分就不是可分可合、断裂的关系，而应该是同生同灭的、连贯的。朱光潜说，思想情感与语言并无先后内外的关系。

朱光潜的语言观还导致他对诗歌的一些独到理解。比如，他说，音乐是诗歌的生命。朱光潜认为，"诗是具有音律的纯文学"④。由此，若要确定一个作品是否为诗，必须考虑诗歌必备的两个质素：音律和纯文学。可纯文学这一概念包含着诸多种类的文学作品：诗歌、散文、戏剧、小说等。即便是纯文学（比如散文、

---

① 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店1984年版，第100页。
② 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店1984年版，第101页。
③ 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店1984年版，第101页。
④ 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店1984年版，第123页。

小品文等），若没有“音律”，也不能称为诗歌。

因为朱光潜认为：“诗的形式起于实质的自然需要。”诗必须要有“音律”是由诗的实质决定的，即是由思想情感来决定的。朱光潜认为，诗歌中的思想情感和散文中的思想情感是不同的，散文的思想情感无须具备音律的形式，而诗歌则需要音律。他认为：

> 就大体论，散文的功用偏于叙事说理，诗的功用偏于抒情遣兴。事理直截了当，一往无余，情趣则低徊往复，缠绵不尽。直截了当者宜偏重叙述语气，缠绵不尽者宜偏重惊叹语气。在叙述语中事尽于词，理尽于意；在惊叹语中语言是情感的缩写字，情溢于词，所以读者可因声音想到弦外之响。换句话说，事理可以专从文字的意义上领会，情趣必从文字的声音上体验。诗的情趣是缠绵不尽、往而复返的，诗的音律也是如此。①

他还列举实例予以说明：“比如《诗经》中的四句诗：‘昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏。’如果译为现代散文，则为：‘从前我走的时候，杨柳还在春风中摇曳；现在我回来，天已经在下大雪了。’”

> 原诗的意义虽大致还在，它的情致就不知去向了。义存而情不存，就因为译文没有保留住原文的音节。实质与形式本来平行一贯，译文不同原诗，不仅在形式，实质亦并不一致。比如“在春风中摇曳”译“依依”就很勉强，费词虽较多而含蓄却反较少。“摇曳”只是呆板的物理，“依依”却含有浓厚的人情。诗较散文难翻译，就因为诗偏重音而散文偏重义，义易译而音不易译，译即另是一回事。这个实例很可以证明诗与散文确有分别，诗的音律起于情感的自然需要。②

朱光潜首先设定，人类的情思中有一种情思独具缠绵悱恻、低徊往复的特质，它不同于直截了当、一往无余的那种情思。这种情思就是诗歌情致的特殊性。可情致的特殊性怎么能必然推出形式的特殊性呢？朱光潜的理论根据就是他的“思想情感与语言平行一致”的语言观。由是，这种独特的情思就必定伴随着独特的形式，这就是“音律”，也就是诗。而不伴随有“音律”的就是散文、小说或其他。可见，“诗是具有音律的纯文学”这一定义正是朱光潜根据他的“平行一致”

① 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店1984年版，第124页。

② 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店1984年版，第124～125页。

语言观才做出的判断。

正因为突出诗歌的“音律”特征，所以朱光潜多次强调诗歌的音乐性，甚至在《诗论》一书中专门用一章的篇幅来讨论诗与乐的关系。所以他才会说，音乐是诗的生命，诗和音乐一样，生命全在节奏。

朱光潜的语言诗学的基础，在于他的“平行一致”语言观。朱光潜的这些思想有以下几个特点。首先，他把语言（语音）的地位提得很高，认为它和思想情感是平行一致、同生同灭的；语言和文字的关系是任意性的，而语言和思想情感的关系却是自然的。他非常重视语言（语音）的能指功能。在朱光潜的语言诗学中，意义和语言都是确定的、明晰的。并且，他总是一再地为诗歌的情致预设某种独特性，作为其诗学命题的逻辑起点。由是，它们本身并不需要某种外在的、先在的结构来决定它们的意义或价值。

同朱光潜一样，叶公超也极为重视文学中语言的地位。叶公超作为新月诗派重要的文学评论家，“格律”一词也是他思考的关键词之一。也正是在新诗格律的探讨上，叶公超提出了对后来诗坛影响深远的“音组”和“说话的节奏”这两个重要概念。①

叶公超论述的“音组”是针对中国语言的节奏特征来说的，是指“语词的字音”。正如叶公超所分析的那样，“中国语言的音组（即语词的字音）是很短的，大概五个字的音组已是不多听见的。在每个音组里，至少有一个略微长而重，或重而高，或长而重而高的音。除了单音的长短轻重高低之外，差不多同等轻重的连续字音也常见，类似希腊诗的双长或双短的音步”②。从西洋诗的音步所包含的轻重、长短等因素来考察中国语言的节奏特征，正是为了阐明中国新诗的节奏不可照搬西洋诗的音步。

叶公超不仅比较了中西语言的不同特征，而且也通过分析当时的诗作提出了以“停逗”作为中国新诗节奏基础的主张。“我们只有大致相等的音组和音组上下的停逗做我们新诗的节奏基础。”③叶公超指出“停逗”的特征及其重要性：“停逗在新诗里占有很重要的地位。它本身的长短变化已然是够重要的，因为往往不止代表语气的顿挫而且还有情绪的蕴含，但是更有趣味的是，停逗常常可以影响到它上下接连的字音的变化。”④

叶公超还提出了一个著名的命题，这就是“说话的节奏”（或“语言的节

---

① 本章对叶公超的论述参见北京师范大学文学院文艺学2001级硕士研究生高全军未发表的硕士论文《论叶公超诗学与中国新诗的现代化》。

② 陈子善编：《叶公超批评文集》，珠海：珠海出版社1998年版，第54页。

③ 陈子善编：《叶公超批评文集》，珠海：珠海出版社1998年版，第55页。

④ 陈子善编：《叶公超批评文集》，珠海：珠海出版社1998年版，第55页。

奏”）。正如他针对“歌调的节奏”与“语言的节奏”的区别所阐述的：“抒情性格的人也许不容易感觉这种平淡语体的节奏，因为抒情的要求往往是浓厚、显著的节奏。语体节奏最适于表现思想，尤其是思想的过程与态度。抒情诗节奏很容易变成一个固定的、硬的东西，因为文字究竟不如音乐能变化，而抒情诗却偏要模仿歌唱的节奏。”①究其实，叶公超提出“语言的节奏”的目的显然是要将“思想”引入诗歌之中，对于那种抒情诗的“歌调的节奏”显然不满意。而这一点无疑是针对早期白话自由诗以及新月诗派诗人早期的“浪漫主义”色彩所作的一次含蓄而委婉的清算。

后来，他将“语言的节奏”改称为“说话的节奏”：“我感觉用‘说话的节奏’比‘语言的节奏’清楚而且亲切一点。”“说话的节奏”更侧重于音节上的论述，新诗的“说”是一种在不同的音节规束下与旧诗的“吟”所不同的节奏。他认为徐志摩想创出一种唱新诗的调子的做法是没有看到新诗的节奏，是“忘记了新诗的节奏根本不是歌唱的，而是说话的”。这种“说话的节奏”来自于“各种说话的语调”。他指出了新诗创作的一种语言规范，即新诗的语言应该是“说话”的语言，而不是离日常生活过于遥远的“吟唱”。这种提法不仅针对旧诗提出了新诗的规范，而且对早期新诗中那种“歌调的节奏”的抒情诗有所反拨。叶公超的这一提法与艾略特的观点有着相似的地方。艾略特在《论诗歌与诗人》中屡次声明：诗歌语言不可“过于偏离我们所运用和耳闻的普通日常语言”，并认为诗歌语言应该是“当世人们所讲的自己的语言”。因此他把赞誉予以将诗歌恢复至近乎口语程度的那些诗人：但丁的语言是“普通语言的完美体现”，德莱顿“把英国诗歌恢复至言语状态”。② 不过，艾略特并非提倡口语体，只是强调日常语言对于诗歌语言的重要性。如果说艾略特是从诗歌语言的角度来谈“普通语言”，那么可以说叶公超是在此基础上提出了“说话的节奏”。

对于新诗要不要格律的问题，叶公超认为：“格律是任何诗的必须条件，唯有在适合的格律里我们的情绪才能得到一种最有力量的传达形式；没有格律，我们的情绪只是散漫的、单调的、无组织的，所以格律根本不是束缚情绪的东西，而是根据诗人内在的要求而形成的。假使诗人有自由的话，那必然就是探索适应于内在的要求的格律的自由，恰如歌德所说的，只有格律能给我们自由。”③为了说明格律的必要性，叶公超驳斥了美国意象派诗人所持的“无形式就是一种形式”（formlessness if itself a form）的论调，认为“没有格律的诗就仿佛没有规律的

---

① 陈子善编：《叶公超批评文集》，珠海：珠海出版社 1998 年版，第 71 页。

② 见［美］韦勒克：《近代文学批评史》（第 5 卷），杨自伍译，上海：上海译文出版社 2002 年版，第 303 页。

③ 陈子善编：《叶公超批评文集》，珠海：珠海出版社 1998 年版，第 51 页。

生活，最容易陷于紊乱，由紊乱乃至于单调，单调的生活必然是乏味的，无生气的"①。但是，叶公超在这里对格律的强调是不是主张学习中国旧诗的格律呢？叶公超在指出格律的重要性后，十分精辟地指出新诗和旧诗的不同："新诗是为说的、读的，旧诗是为吟的、哼的。"②这种论断是从他所提出的著名的"说话的节奏"这个命题演绎出来的，也是对新诗与旧诗格律之根本不同的概括。也就是说，叶公超虽然强调格律的重要性，但他所强调的是与旧诗不同的新诗格律。具体而言，是那种从说话的自然语调里生发出来的新诗的节奏。这样，叶公超在新诗与旧诗的区别问题上的诗学主张就摆脱了单纯要还是不要旧诗格律的误区。

二、问题重心

朱光潜和叶公超的语言论批评的重心在于：重建语言观以解决现代诗面临的困境。这里且以朱光潜为例来考察。

要理解朱光潜的语言诗学在中国现代语言诗学发展中的意义，首先应该对"五四"时期中国现代语言诗学的发展概况有大致的了解。在"五四"时期的文学革命中，就语言方面而言，胡适要以白话写诗，不仅以白话代替文言，而且以白话(口语)的语法结构代替文言语法。③ 胡适认为，白话有三个意思：一是戏台上说的"白"，就是说得出、听得懂的话；二是清白的"白"，就是不加粉饰的话；三是明白的"白"，就是明白晓畅的话。④ 从审美现代性的角度来说，即强调要用现代汉语来表现现代人的生存体验。

但是，强调并不等于理论论证。为什么现代人写诗时必须使用现代汉语(白话文)？文言不可以吗？而且，白话诗运动本身又暴露出了过于浅直的弊端。用文言不是也可以写出优秀的诗作吗？这正是从林纾开始的反对者所不理解而对胡适等人的质疑。《学衡》派的梅光迪、吴宓和胡先骕都以"诗之有格律，实诗之本能"为由反对胡适的诗歌改革。此后，虽然新诗发展起来了，但反对派的理论并未被驳倒。现代人为什么必须用现代汉语写诗？诗歌必须要有格律吗？何谓好诗呢？这些问题并未得到解决。

可以看到，朱光潜当时所面对的最大困境就是文言与白话之争。朱光潜所

① 陈子善编：《叶公超批评文集》，珠海：珠海出版社 1998 年版，第 51 页。
② 陈子善编：《叶公超批评文集》，珠海：珠海出版社 1998 年版，第 53 页。
③ 见钱理群等：《中国现代文学三十年》，上海：上海文艺出版社 1987 年版，第 153 ~ 156 页。
④ 见胡适：《白话文学史·自序》，上海：上海古籍出版社 1999 年版。

做出的应对就是重建语言观来处理这场争论。依据朱光潜的“平行一致说”，文言与白话之争就被化解了。因为对于“平行一致说”而言，用什么语言来写诗，并不是关键。朱光潜的“平行一致说”把语言提高到了与思想情感平行的至高地位。现在，既然语言和思想情感是平行一致、同生同灭的关系，那么，现代人要表达自己在现代社会的生存体验这样的思想情感，选择现代白话文就既是合乎逻辑的，同时也是自然而然的。并且，由于朱光潜的“平行一致说”区分开了语言（语音）和文字，所以他也就避免了把文言文全盘否定掉。他仍然承认可以用文言文：因为文字与语言（语音）不同，它与思想情感并没有必然联系；而语言（语音）则是与思想情感共存的。文字只不过是外在于语言（语音）的一种记录符号。有什么样的思想情感就必然有什么样的语言（语音）；然而，这种指定的语言（语音）却并不必然要有某种指定的记录符号。文言可以，白话也可以。由此，胡适等人的白话与文言之争就被瓦解了。

朱光潜还认为，语言无法对思想情感的全部内容进行定名。情感思想中有许多细微的曲折起伏，也是语言无法直接描写的。不过他觉得这正好给诗歌语言留下了舒展空间。由是，他提出了三个“凡是”：“凡是艺术的表现（连诗在内）都是‘象征’，凡是艺术的象征都不是代替或翻译而是暗示，凡是艺术的暗示都是以有限寓无限。”①朱光潜认为，这才是好诗的标准。而他对于诗歌的定义就是“有音律的纯文学”。现在，如果朱光潜坚持要对何谓诗歌做一个界定，那么，他就必须对诗歌做出某种价值判断：含蓄的诗歌是好的，而浅直的诗歌是不好的。但是，含蓄或浅直仅仅是一种趣味的分别。而在民主、平等的现代社会中，趣味是无法区分高下的。凭什么说无产阶级革命文学的趣味就必然低于资产阶级或贵族文学的趣味呢？由此，朱光潜对诗歌的界定并不具有比胡适、林纾等人更大的普遍性，朱光潜的好诗的标准仍然只是他个人的主观判断而已，“何谓好诗”的难题还是没有解决。

本来，如果朱光潜坚持他的“平行一致说”，坚持语言在艺术中与思想情感的（即便不是第一，至少也是）“平行”地位，并充分吸收西方现代语言诗学的成就，更进一步地将“平行一致说”这一理论推进，完成现代汉语诗学的现代语言论转向，他是可以解决或化解掉胡适等人的问题的。也就是说，诗歌的好坏是无法裁定的，它的好坏只是一种话语修辞效果。我们认识到语言结构对于意义的先在存在，承认诗歌意义的无限可能性。由此，诗歌的意义只是由诗人对语言的不同使用所决定的。语言的变动必将导致诗歌意义的变动，从而导致诗歌风格的差异，形成不同的诗歌类型。诗歌的不同正是由于诗人的不同语言修辞所造

① 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店 1984 年版，第 101 页。

成的。这样，诗歌应该用何种语言就成了一个无从回答的伪命题。从而，胡适等人的争论也就此化解。我们如今所能做的就是个人自行去分析和拆解诗歌。这样，我们就可以说，如果现代汉语诗学完成了现代语言论转向的话，就能够解决朱光潜所面临的问题。这种解决就是以先在的语言差异结构彻底瓦解掉对意义确定性的追寻，以此来为价值判断建立一个无所不在的游动基础。

解构主义就是这样彻底放弃了能指与所指的同一性关系，认为意义是无可追寻的，所有的示意行为都必须依赖于先在的差异性语言结构。差异性是绝对的、无条件的。① 如此一来，一旦语言被看成先于人的一种结构存在，语言的意义是由语言符号之间的差异决定的，传统语言观所倚重的语言的"透明性"就不复存在了。语言由此就变得浑浊不堪，意义再也不能是一目了然的。意义必须依靠人们的阐释才能获得；而既然是阐释，意义就不再是一个大写的、唯一的意义，而只可能是无数的意义可能性。由此，关注的重点就由对价值意义的追寻转向了对文本的语言修辞效果的考察；由对意义的追问转向对意义生成方式的追问，从而将独断且又声称普遍的价值判断搁置。这，正是一种修辞论的语言诗学。朱光潜语言诗学的困境告诉我们，仅仅转向还是不够的，需要进行的必须是现代语言论的转向。

顺便讲，在20世纪90年代的"修辞论美学"中，我们可以看到真正明确的中国现代语言诗学的"语言论转向"轨迹。由此，中国现代诗学才真正步入现代语言诗学之路。不过，"修辞论美学"与西方现代语言诗学的契合点却是在后结构主义这一条线上。所不同的是，"修辞论美学"并不将重点放在悬置对事物做出唯一的价值判断，然后玩弄文字拆解的游戏；它在充分吸收马克思主义历史唯物论的基础上，着重对各种文本的修辞行为进行检测。它所侧重的是话语与文化语境的相互依赖关系。杜书瀛从中国20世纪90年代文学理论状况出发，揭示了"修辞论美学"在"内转"（从社会历史转向内心）与"外突"（从内心重新突入文化）的综合上的积极意义。他指出：

> 王一川的"修辞论美学"，是力图把"内部研究"和"外部研究"结合起来的美学，是力图建立一种既避免单一的"内部研究"的缺点、又避免单一的"外部研究"的缺点的美学。在"内转"倾向趋于极端的情况下，这是"外突"的美学；在"外突"倾向趋于极端的情况下，这是"内转"的美学。我认为，王一川的设想是很有创见、也很有价值的，对于文艺学的建设是有积极

① 见乔纳森·卡勒：《论解构》，陆扬译，北京：中国社会科学出版社1998年版，第76～95页。

意义的。①

正是"修辞论美学"可以克服朱光潜语言诗学曾经遭遇的困境，实现杜书瀛所向往的"内转"与"外突"的综合境界。可以说，这种"修辞论美学"力图在知识社会学意义上，对意义的话语规则、生成语境等做出描述，对所有诗学命题进行检测，检测这些命题的合法性及合理性。

三、批评特色

毫无疑问，朱光潜和叶公超语言论批评的特色在于他们的语言分析。我们甚至可以说，在中国现代文论批评史中，他们是把语言提到最高位置的批评家。我们从朱光潜自己的表述中就可以看到语言在文论中的重要性，他对自己的语言观以及语言诗学相当自负。在《思想就是使用语言》一文中，他说："作者在本文中试图证明这一论点，即思想与使用语言乃是同时发生的同一件事情……如果本文论点成立，上述这些观点就会发生重大改变；人类知识中几个重要分支，特别是语言学、语义学和美学，就会面目一新。"②

朱光潜的《诗论》全书共 13 章。其中，直接涉及语言诗学的就有八章：《论表现——情感思想与语言文字的关系》、《诗与散文》、《诗与乐——节奏》、《诗与画——评莱辛的诗画异质说》、《中国诗的节奏与声韵的分析（上）：论声》、《中国诗的节奏与声韵的分析（中）：论顿》、《中国诗的节奏与声韵的分析（下）：论韵》、《中国诗何以走上"律"的路（上）：赋对于诗的影响》、《中国诗何以走上"律"的路（下）：声律的研究何以特盛于齐梁以后？》。如此反复而细致地讨论诗歌中的语言问题，这是别的批评流派中不可能出现的。

四、个案分析

根据朱光潜的语言批评，我们可以比较独到地分析许多文学现象。比如诗

① 杜书瀛：《内转与外突》，《文学评论》1999 年第 1 期。
② 《朱光潜全集》（第 9 卷），合肥：安徽教育出版社 1993 年版，第 383 页。

歌与日常语言的关系：做诗能够如同说话吗？

胡适在“五四”时就主张：“做诗如说话。”①朱光潜认为，一旦如胡适所说“做诗如说话”，那么必然会造成“写的语言”与“说的语言”之间的差异性被抹杀。而根据“思想情感与语言平行一致说”原则，若混同这两种语言，那也就必然会造成与之相伴生的思想情感的混同，这在朱光潜看来，也就是诗歌情思与日常情思之间区别的泯灭。而朱光潜认为：“日常的情思多粗浅芜杂，不尽可以入诗；入诗的情思都须经过一番洗练，所以比日常的情思较为精妙有剪裁。”②

在此，朱光潜再次对诗的情思做出设定，认为它不同于日常情思，并且，这两种情思是不能混杂的。他再依据“平行一致”说，认为既然情思不同，那么语言自然就不同。

情思不能混同，语言也不同，那么，写诗时，语言就自然有别。诗的情思是缠绵不尽、低徊往复的，其语言自应富于音律，从而与日常语言不同。朱光潜举《诗经》中的《王风》为例：

> 彼黍离离，彼稷之苗。行迈靡靡，中心摇摇。知我者谓我心忧，不知者谓我何求！悠悠苍天，此何人哉！
>
> 彼黍离离，彼稷之穗。行迈靡靡，中心如醉。知我者谓我心忧，不知者谓我何求！悠悠苍天，此何人哉！
>
> 彼黍离离，彼稷之实。行迈靡靡，中心如噎。知我者谓我心忧，不知者谓我何求！悠悠苍天，此何人哉！③

朱光潜认为：

> 这诗第二三两章都只换两个字。只有“苗”、“穗”、“实”三个字指示时间的变迁，而“醉”、“噎”两字只是为叶韵，于意义上无增加。说话时谁能这样重复？如果“做诗如说话”，一句话何必说至两次三次呢？作文和说话都只贵达意，要能做到胡先生所推尊的“流畅通达”，最忌重复；做诗所以言情，感情愈深刻愈缠绵，音节也因而愈低徊往复，它的语言就义说是重复，而就性说却不是重复，它要有严沧浪所推尊的“一唱三叹之音”。④

① 胡适：《白话文学史·自序》，上海：上海古籍出版社 1999 年版。
② 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店 1984 年版，第 113 页。
③ 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店 1984 年版，第 261～262 页。
④ 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店 1984 年版，第 262 页。

我们再次看到，朱光潜在论证中对问题的处理总是依赖于对诗歌的某种假设："做诗所以言情。"诗歌的目的既然在于言情，不在于说理，那它所言之情思愈是缠绵深刻，则它所伴生的语言音律也就愈曲折低徊。在诗中，反复吟唱并不是失误，它更可以表现内心情致的哀怨凄恻、雄壮高昂。而如果"做诗如说话"，那么其音律的单调就无法表现特殊的情致。

不仅如此，朱光潜认为诗歌语言的音律特征还有一个功能，即"可以把所写的意境和尘俗间许多实用的联想隔开，使它成为独立自足的世界"。他说："诗所用的语言不全是日常生活中的语言，所以读者也不致以日常生活的实用态度去应付它，他可以聚精会神地观照纯意象。"①

诗歌语言何以具有这一功能？这当然是出自朱光潜的语言观。依据"平行一致说"，如果一种语言具有"一唱三叹"、低徊缠绵的音律特征，那这音律所伴生的思想情感也必然是荡气回肠、慷慨激昂的。它是美的，不同于日常语言所伴生的日常情思。后者是未被美化的，总会引起我们的一些现实的实用考虑。朱光潜还例举了《西厢记》中的一段词："软玉温香抱满怀，春至人间花弄色，露滴牡丹开。"他认为，这描写的虽然是男女私事，有点近乎淫秽，可是读者在欣赏这些美好文字、和谐音律时，却往往会忘了它的淫秽。如果将这段词与《水浒传》中潘金莲和西门庆以及《红楼梦》中贾琏和鲍二家的事一比，就立刻见出音律的作用了。朱光潜说，这些诗词语言的音律由于与日常语言隔了一层，就不致使人将之当做现实，以实用的态度去对付它们，而我们的注意力就被吸引到美好的意象与和谐的声音方面去了。他说："音律是一种制造'距离'的工具，把平凡粗陋的东西提高到理想世界。"②

再如诗歌的翻译问题。诗可不可译？许多学者都讨论过这一命题。朱光潜从他的语言观——"思想情感与语言平行一致说"出发，对这一命题做出了独特的分析。他认为，诗不可翻译。

由于"思想情感与语言平行一致"，那么一旦将诗翻译为另种一语言（不管是外国的还是本国另一时代的）或另种一体裁，都必将改变诗的音律，而音律的改变则意味着诗所特有的缠绵情思的改变，那么原文与译文自然就不同了。朱光潜说："凡诗都不可译为散文，也不可译为外国文，因为诗中音义俱重，义可译而音不可译……诗不但不能译为外国文，而且不能译为本国文中的另一体裁或是另一时代的语言，因为语言的音和义是随时变迁的，现代文的音节不能代替古代文所需的音节，现代文的字义的联想不能代替古文的字义的联想。"③

---

① 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店 1984 年版，第 133 页。

② 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店 1984 年版，第 134 页。

③ 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店 1984 年版，第 267 页。

他仍以《诗经》为例:"昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏。"如果译为现代散文,则为:"从前我走的时候,杨柳还在春风中摇曳;现在我回来,天已经在下大雪了。"①朱光潜认为,这样的译文虽与胡适所说的"做诗如说话"的标准,可它还是诗吗?可也有人质疑道:这原诗与译文虽然在形式上不同了,可它们的实质情思不还大致相同吗?这一质疑背后所依凭的理论明显是把形式与内容当做是可分可合的关系,认为形式的改变并不必然会影响实质内容。朱光潜驳斥说:

> 译文把原文缠绵悱恻、感慨不尽的神情失去了,因为它把原文低徊往复的音节失去了。专就义说,"依依"两字就无法可译,译文中"在春风中摇曳"只是不经济不正确的拉长,"摇曳"只是呆板的物理,而"依依"却带有浓厚的人情。原文用惊叹的语气,译文是叙述的语气。这种语气的分别以及用字构句的分别都由于译者的情思不能恰如作者的情思。如果情思完全相同,则所用的语言也必完全相同。②

因为语言变了,所以其相伴生的情思也会变;因为原文低徊往复的音节在翻译过程中被失去了,所以原文缠绵悱恻的情思也就丧失了。据朱光潜的语言观看来,"依依"这两个活文字所相伴生的思想情思只有它们才能传达,如果换成其他任何一个词,甚至哪怕是换掉其中的一个字,也会引起情思的改变。要传达这样的情思,就只能用"依依"两字!即便译文更优秀,那也不是说译文中用以替代"依依"的词能比"依依"两字更能传达那种情思,而是说译文自己重新创造了新的情思。所以,朱光潜认为,诗不可译;所谓的翻译,只能说是不同语言不同时代的人们创造的不同意境。

五、进一步阅读书目

1. 朱光潜:《诗论》,北京:三联书店 1984 年版。

2. 关鸿、魏平主编:《新月怀旧——叶公超文艺杂谈》,上海:学林出版社 1997 年版。

① 朱光潜:《诗论》,北京:三联书店 1984 年版,第 124 页。

② 朱光潜:《诗论》,北京:三联书店 1984 年版,第 268 页。

3. 陈子善编：《叶公超批评文集》，珠海：珠海出版社 1998 年版。

4.《叶公超散文集》，台北：洪范出版社 1979 年版。

5. [英]瑞恰兹：《文学批评原理》，杨自伍译，南昌：百花洲文艺出版社 1997 年版。

6. 赵毅衡编选：《"新批评"文集》，天津：百花文艺出版社 2001 年版。

7. 温儒敏：《中国现代文学批评史》，北京：北京大学出版社 1993 年版。

8. [斯洛伐克]玛利安·高利克：《中国现代文学批评发生史》，陈圣生等译，北京：社会科学文献出版社 1997 年版。

第二十一章 阶级论批评

阶级论批评，指20世纪上半叶发端和成型、50至70年代盛行、旨在阐发文学作品的阶级利益属性的批评理论，代表人物有周扬(1908—1989)和胡风(1902—1985)等。本章拟以周扬和胡风的批评理论活动为个案，对阶级论批评作简要论述。

第一节 理论概述

周扬和胡风一直在阶级论批评中扮演着不同但又同等重要的角色。事实上，他们在文艺理论上的交锋自20世纪30年代就已经开始了，而那场关于"现实主义"与"典型"的理论争执也使他们由默默无闻走上了批评理论建设的前台。

周扬，原名周起应，湖南益阳人。1927年加入中国共产党，1928年留学日本。30年代回国后先后加入中国左翼戏剧家联盟、中国左翼作家联盟。1937年8月到延安，先后担任陕甘宁边区教育厅长、鲁迅艺术文学院院长、延安大学校长、华北局宣传部长等职务。中华人民共和国成立后，在党内长期担任要职。"文化大革命"期间遭批判，"文化大革命"后继续在文化领域担任重要职务。

胡风，原名张光人，湖北蕲春人。曾先后在东南大学预科、北京大学英文系预科及清华大学英文系学习。1929年赴日本留学，参加进步文化运动并加入日本共产党。1933年被日本当局驱逐出境回到上海，结识了鲁迅、冯雪峰，开始职业革命作家的生涯。曾任"左联"宣传部长、书记。先后主办过《七月》、《希望》等文学杂志。建国后曾任中国作协常务理事，1955年遭批判，被定为"胡风反革命集团"首犯。1979年后在文化部门任职。

早在1923年10月，《中国青年》在上海创刊后，它的主要作者邓中夏、恽代英、萧楚女等党的早期批评家们，就开始竭力宣传文学应该作为一种武器以唤起民众的革命意识。也是在这个时期，“无产阶级精神”、“阶级斗争”这一类词语开始见诸报端。20世纪30年代中国左翼作家联盟的成立标志着阶级论批评者的第一次大会合，尽管其成员组成十分复杂①，而且还分歧不断，但他们毕竟团结在了统一的旗帜下；而“左联”也几乎成为自“五四”新文化运动以后最庞大的文学革命团体。抗日战争爆发以后，阶级论的批评队伍分为三个主要阵营。一是以延安为根据地的批评阵营，它的主要成员包括周扬、陈伯达、艾思奇、何其芳等理论家。二是在国统区，它的代表人物以胡风为首，还有舒芜、王戎等以《希望》杂志为阵地的批评家们。此外，还有分散在沦陷区的批评家们，他们在抗日战争结束后，即与前两大阵营的批评家们会合了。1949年几大批评阵营的人员在北京再次相会，但他们之间存在的分歧并没有因此而化解掉，相反这种分歧以一种超乎人们想像的粗暴方式解决了。而阶级论批评也在这种内部的纷争中一度走向极端，并发展为“文化大革命”时期的“左”倾极端主义的粗暴批判。

文学作为社会现实的反映，是特定阶级利益的艺术表现形式，这是阶级论批评得以展开的理论前提。阶级论批评中包含的话语很多，但是作品的主题与形象始终是批评中相互渗透的两维，而二者间存在的张力又以各种形式体现在批评实践中，并构筑了阶级论批评所追求的社会学与美学之统一原则在文本批评中的体现。在具体的操作形式上，阶级论批评可以概括为“主题—形象”批评模式。“主题”意在揭示文本所反映的社会历史意义和价值，而“形象”则是主题在文本中具体展开的情节形式、人物形式和语言特征。这一诗学批评的具体化就是以时代环境、主题思想、人物形象、语言风格共构的批评逻辑。

那么什么是主题呢？1937年在《论〈雷雨〉和〈日出〉》一文中，结合曹禺的戏剧《雷雨》和《日出》，周扬详细说明了文学作品主题的构成。

在周扬看来，“艺术作品的主题是人物和事件的综合，如果这个综合是偶然的或者勉强的，如果艺术作品分裂成了各各单独的插话，如果里面没有一种浑然一致，那艺术作品的价值就会遭到损失。因为真正的精练的艺术总是有明确的主题的”②。而所谓“人物和事件的综合”其实就是典型人物与典型环境之间复

---

① 中国左翼作家联盟成立于1930年3月2日，其成员组成包括以下几个部分：一是在20世纪20年代起开始从事马克思主义文艺宣传与批评的钱杏邨、阳翰笙、冯乃超等人；二是从事实际革命工作的瞿秋白、冯雪峰、夏衍等人；三是包括鲁迅、茅盾等人在内的与中国革命运动有着十分复杂关系的人员。关于“左联”人员及其内部矛盾关系的一些介绍，参见李欧梵：《走上革命之路，1927—1949》，《现代性的追求》，北京：三联书店2000年版，第256~257页。此外，许道明之《现代文学批评的发展（一）》中也有介绍（见许道明：《中国现代文学批评史新编》，上海：复旦大学出版社2002年版，第122~124页）。

② 周扬：《论〈雷雨〉和〈日出〉》，《周扬文集》（卷1），北京：人民文学出版社1984年版，第208页。

杂而辩证的关系。在此人物性格的形成至少包含了两方面的内涵。其一是人物的阶级属性。在评论中，周扬认为，《雷雨》中周萍之所以不可能成为封建社会的彻底反抗者，一个重要的因素就是他的血管里正流着他父亲的血，而这种特有的阶级归属感决定了人物的行动选择。其二，是人物行动生存的环境。周萍和蘩漪的生存处境决定了他们不是封建力量的推翻者，而只能是它的殉难者，因为在他们身上无法找到革命的纲领所能生长的原因。但是我们可以在这些人身上，尤其是在周朴园身上，看到一个封建家庭的残破和罪恶，看到它冠冕堂皇的外表下隐藏着的危机："一个老人在雷雨的深夜里感到了自己所认为'最圆满，最有秩序'的家庭发生了天大的裂痕的时候，不论是一个怎样敢作敢为的人，也一定会感到衰老寂寞吧。"①周扬因此认为，《雷雨》反抗的主题下同时蕴含着一个宿命的主题，这一矛盾的出现正在于作者思想上的混乱而看不到光明的所在，致使这个反抗不过是一个消极的抗议。尽管如此，周扬认为《雷雨》反封建的主题仍然具有积极进步的意义，因为在现实的社会环境中，封建主义依然占据着优势的地位，而反封建依然是中国人民所面临的一个沉重的任务。

周扬认为，从《雷雨》到《日出》，意味着曹禺创作在主题选择上发生了巨大变化。前者是以一个家庭为中心展开戏剧的；而在后者，作者试图进入广阔的社会层面，深化自己的创作。但由于作者的思想并没有取得质的进步，从而《日出》的主题依旧混乱不清。由此去看曹禺的《日出》，就会发现《日出》试图阐明"损不足以奉有余"这样一个主题，但作者只能以片段的方法、人生的零碎去阐明这一个观念，因为他还没有发现这些片段、零碎背后所隐藏着的更深刻的社会本质。而这也是作者在结尾所描写的工人劳动的号子无法真正揭示历史发展的未来的原因。因此，那结尾不过是一个廉价的乐观。

周扬笔下的"主题"实际更具有一种理性主义的特征，尽管周扬承认创作离不开人的感性直觉，"但是如果对这作用作一面的夸张，那就会消解创作中的思想的决定的作用。在实际上，直觉绝不能够和思维、概念分割开来。纯粹的直觉是不存在的"②。

在胡风的批评理论系统中，与"主题"相对应的术语是"思想"，同时这个"思想"与周扬的"主题"有着迥然不同的精神气质。周扬的"主题"更多的是以外在于批评主体的客观性、对象性的"物"的形式呈现出来，而胡风的"思想"则是内在于主体的。

胡风认为，人是历史发展的产物，所以要理解作品的真实意义，一方面要了解产生它的社会或历史，另一方面则要了解产生它的作家。这就使文艺批评的

① 周扬：《论〈雷雨〉和〈日出〉》，《周扬文集》（卷1），北京：人民文学出版社1984年版，第203页。
② 周扬：《我们需要新的美学》，《周扬文集》（卷1），北京：人民文学出版社1984年版，第219页。

范围向外扩展到社会思潮和文化思潮的考察，向内追溯到作家的发展与文艺的传统。但是，文学产品并不是社会历史与作家思想情感的简单相加，“它底对象是活底人，活人底心理状态，活人底精神斗争。人底心理或精神虽然是各自产生自一定的社会的土壤，但它却有千变万化的形状和错综缭乱的色彩；作家通过自己的精神能力迫近它，把捉它，融和它，提高它，创造出一个特异的精神世界”①。虽然周扬和胡风都认识到，现实与文学作品都是十分复杂的，但是在周扬看来，文学作品对现实的反映具有简单的线形特征：那个客观世界是主体认识的对象，一个冷冰冰的客体，不具有生命性；也因此，作家可以以一种冷静的客观把外在世界在自己的笔下表现出来。而在胡风看来，文学对现实的反映要复杂得多。艺术世界是一个决然不同于现实世界的“特异的精神世界”，这个世界既可以比现实更高，但也可以是现实的变形。而原因就是，无论是现实世界还是艺术世界都是“活底人”的世界，即生命的世界。而这个“活底人”的世界，对它的把握就不能是“认识”的，而是需要体验的，尤其是需要作家自己的“精神世界”去体验的。因此，文学世界应该是一个主体精神不断涌动的世界，它必须是在作家“主观精神”②的能动作用下才能被创造出来。

胡风这种在批评中努力融和社会历史精神与作家主体精神的批评方式，直接体现在了他对路翎的小说《财主底女儿们》的评论——《青春底诗》中。胡风认为，作品的真实性越高，则作品所能反映出的现实就越深刻、越广阔；而路翎史诗般的艺术世界完全可以涵盖全部中国历史。因为路翎清晰地把握住了复杂社会中的本质内容与历史发展通向未来的必然趋势，并将主体对于生活敏锐的感受力与热情投入到作品中，成功创造出了一首青春的诗。

具体来说，胡风的“思想”中包含着两方面的内容。一是作家主观的感受力和热情，二是融会在世界中的思想力量。前者是现实主义得以生成的起点，并赋予现实主义文学以生命和力量；而后者则在现实主义文学的生成过程中起到积极的引导作用，并贯穿于文学作品生成的始终。但这种引导并不是外在于作家的感受力和热情的，相反，它时时受到前者的纠缠——或者说它也在时时纠缠着作家，并努力使几种力量达到水乳交融的程度。胡风认为只有如此方可使文学作品获得现实主义文学真正的力量。“时代底 Passion 产生了作者底 Passion 和

---

① 胡风：《人生·文艺·文艺批评》，《胡风评论集》（下卷），北京：人民文学出版社 1985 年版，第 29 页。

② 胡风的“主观精神”是指作家在创作过程中的一种积极主动的作用能力。胡风的这一概念更多地被描述为“主观战斗精神”。根据一些学者的考察，胡风自己并没有用过这个概念，在胡风的论著中最常见到的则是“主观精神”、“主观力”等术语。“主观战斗精神”一词更多是来自于胡风的批判者，而胡风本人对于这种描述似乎也不反感。关于“主观战斗精神”这一术语的讨论，见温儒敏：《中国现代文学批评史》，北京：北京大学出版社 1993 年版，第 206～207 页。

他底人物的 Passion。"[①]胡风认为这是路翎以其全部生命的投入创造出的生命。

胡风因此认为，文学批评的任务是"从特定作品或特定作家底创作过程所达到的生活内容和形象的统一里面去探求他和生活的接触方法，他把握生活真理的真实程度"[②]。显然，作品的真实性并不仅仅取决于作品的主题—思想，还涉及其表现的方式："形象"。在此，胡风已经把阶级论批评中另一个重要的概念"形象"提了出来，而这就是阶级论批评中的重点了。那么"形象"在胡风和周扬的话语体系中又扮演着什么样的角色呢？

三　问题重心

在谈"形象"这个概念之前，有必要先谈一下阶级论批评的批评原则问题。一个有趣的现象是，尽管胡风和周扬在很多文艺观点上存在着严重的分歧，但在文艺批评的原则上都不约而同地强调了"美学与社会学的统一"。周扬对这一批评原则的阐述集中体现在 1937 年写的《我们需要新的美学》一文中，在与梁实秋和朱光潜所展开的美学观念的论战中，周扬提出了这一艺术批评的原则。

站在马克思主义美学之思想与形式统一的立场上，周扬认为梁实秋美学思想的错误在于割裂了文学作品的艺术性和思想性。在《文学的美学》一文中，梁实秋认为，由于文字缺少声音和色彩，而在审美功能上存在着先天性的不足，因此文学应该侧重于社会意义的传达。周扬认为，梁实秋将美学狭隘化了，似乎文学的主题、内容、价值判断完全是与审美无关的，而这实际是将美学抽象化，并使之脱离了社会现实。周扬认为，朱光潜的美学认识是一种"观念论"，即"最近的心理主义的美学，用内在的心理法则来说明艺术的本质。创造和欣赏过程中的'直觉'和'美感'等等心理要素的钻研成了它的内容的全部。把艺术当做客观的存在来研究，具体地探讨艺术的主题、内容、思想和它的社会机能，这好像已经不是美学的事了。美学实际上成了与现实的作品和批评极端分离的抽象的东西"[③]。周扬认为，梁实秋与朱光潜美学思想形而上学的特征表现在：忽视美学思想形成的现实因素、历史因素、实践因素，尤其忽视了艺术生产与社会现实之间存在的反映与被反映的关系，而将美学与社会割裂开来，这只能说明过去的资

① 胡风：《青春底诗》，《胡风评论集》（下卷），北京：人民文学出版社 1985 年版，第 92 页。

② 胡风：《今天，我们的中心问题是什么》，《胡风评论集》（中卷），北京：人民文学出版社 1984 年版，第 111 页。

③ 周扬：《我们需要新的美学》，《周扬文集》（卷 1），北京：人民文学出版社 1984 年版，第 211 页。

产阶级美学本身所具有的缺陷。为克服旧的美学的这一缺陷，就必须建立新的美学，以同时关注作品的艺术性和思想性。周扬将这种新的美学命名为“艺术学”——它是历史和社会的产物，且要协助文学艺术的实践，这是新美学的最大特色。

在胡风那里，美学与社会学的统一是在文学作品中内容和形式之间的关系的层面上提出来的。胡风认为，完成了的作品，能够作为批评对象的作品总是内容和形式的统一体，而这个统一体也同时意味着作家主观精神和客观对象的统一。“就形式说，作家一定要创造或采用能够适合内容底美学的要求的形式。因而愈是完成了的作品，和从内容所感受的同时，读者能够从它的结构、句法、语言底节奏和色泽等感受到它的力量；或者更正确地说，对于内容的感受正要通过对于形式的感受。作品不仅在内容上对读者思想地发生作用，同时也在形式上对读者美学地发生作用。”[1]这就意味着出色的文学作品不仅要在思想上动人，同时要也在形式上感人。而批评就必须注意到文学作品这两个层面价值的存在，运用社会学去揭示这一思想形成的社会历史原因，同时运用美学揭示作品中所蕴含的主体因素及其外化的形式。批评的这一任务十分重要，因为在混乱的社会现实中，这是明辨是非、真假的战斗。而文艺批评的战斗性就表现为，在坚持一元的、绝对的真理的前提下，批判落后的心理意识及其美学特征，同时发扬进步的心理意识及其美学特征。

“美学与社会学的统一”这一批评原则的优势可以表现在以下两个层面：前者的着重点是在文学作品中提炼出作家的主题思想，并试图从人物形象的塑造与情节环境的设置这两个角度指出主题思想生成的原因，及其与作家思想的关联；而后者则在为前者提供社会学的理论基础，通过对现实的整体性把握，去判断作家作品的思想与价值、进步与反动。

但是如何将上述观念性的原则艺术地表达出来呢？同时又如何将美学和社会学这两个维度在文学作品中统一起来呢？这就需要一个中介，而周扬和胡风几乎都选择了“形象”。但是“形象”这个术语在周扬和胡风的理论话语中是不一样的。

在周扬那里，“形象”包含两方面的含义。其一是思想的形象化，历史和政治的形象化——这是艺术之为艺术之重要原因，是文学作品的真实性在美学维度上的表现。在周扬看来，真实性是衡量文学艺术的绝对尺度，因为“愈是客观现实的真实的本质完全地表现在形象里，那作品，在美学的意味上就愈美愈

---

① 胡风：《人生·文艺·文艺批评》，《胡风评论集》（下卷），北京：人民文学出版社1985年版，第30页。

真"[①]。而文学形象不外是对现实的忠实的反映，文学也只有获得这种形象性的真实才可以实现其教育目的。其二是形象的具体传达方式，即语言。周扬以为："文字是文学的基本材料，文学没有文字就没有形象，正如音乐没有音调，图画没有线条一样。艺术和科学不同，就在它认识和反映现实不是用冷冰冰的论理的概念，而是通过感情的情绪的形象。"[②]显然，在周扬那里，观念的形象化与文字本身所具有的形象性成为文学与非文学相区别的界限。

与周扬的这种论述截然相反，胡风绝对无法接受对文学创造"形象化"的认识。他认为，"形象化"意味着一种外在的、先验的观念——尽管这个观念可能是十分正确的——向艺术形象的转化，但这同时意味着观念是死的、没有生命的，它不是来源于活的现实。这也就意味着艺术创造的过程是没有主体投入的。胡风将"形象化"斥为机械的、庸俗的现实主义。在胡风看来，在艺术创造的过程中，即使是思想也"只能是一根引线，始终要附着在生活现实里面，它底被提高只能被统一在血肉的生活现实里面同时进行"[③]。只有如此，思想才能和形象统一，而思想才是感性的思想、活的思想，而艺术才会获得生命。

所以，"文学创造形象，因而作家底认识作用是形象思维。并不是先有概念再'化'成形象，而是在可感的形象的状态上去把握人生，把握世界，这就非得在作家底意识上'再三感觉到'不能胜利。从这里，艺术的表现能力正是艺术的认识能力底一面，只有艺术的认识能力才能有艺术的表现能力……"[④]对于胡风来说，世界是以"感性"的方式而不是概念的方式显现出来的；而对于作家来说，首先要把握的就是这个感性的世界，"'手触生活'——沉到生活里面去才能够创造综合的典型"[⑤]。这是胡风的艺术形象得以诞生的根源，也是文学批评必须首先面对的。

与胡风一直坚持自己的批评认识有所区别的是，周扬在毛泽东 1942 年《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后，在保持"美学与社会学统一"这一基本原则不变的前提下，做了一定的调整。一是更加明确了艺术形象传达的现实对象的问题。如果说，在 1937 年，周扬认为艺术的传达对象并没有明显的限定的话，那么在《讲话》以后，这个对象就明确为工农兵，这是《讲话》影响的结果。二是

① 周扬：《我们需要新的美学》，《周扬文集》（卷 1），北京：人民文学出版社 1984 年版，第 219 页。

② 周扬：《我们需要新的美学》，《周扬文集》（卷 1），北京：人民文学出版社 1984 年版，第 213 页。

③ 胡风：《关于"诗的形象化"》，《胡风评论集》（中卷），北京：人民文学出版社 1984 年版，第 372 页。

④ 胡风：《今天，我们的中心问题是什么》，《胡风评论集》（中卷），北京：人民文学出版社 1984 年版，第 113 页。

⑤ 胡风：《为初执笔者的创作谈》，《胡风评论集》（上卷），北京：人民文学出版社 1984 年版，第 224 页。

语言的表现问题。语言问题在周扬那里一直十分重要。比如在1933年的《文艺的大众化》一文中，周扬明确地提出，大众化的首要问题就是"语言文字"。但是周扬同时认为，作家向大众学习语言的目的，还在于改造大众，这种学习中蕴含强烈的启蒙色彩。而在1942年毛泽东提出向群众学习、与群众打成一片的创作要求后，作家的语言就成为制约作家从事革命宣传工作的巨大障碍，因此作家应该努力放弃自己的知识分子语言系统，并取消与工农兵语言系统之间存在的差异性。这种要求集中体现在周扬对赵树理小说的论述中。同时作家向群众学习语言的姿态也发生了变化。在1933年的《文艺的大众化》一文中，周扬明确地将作家与群众置于一个高低等级秩序中；而在《讲话》以后，周扬放弃了这个等级秩序。

三、批评特色

概括来说，阶级论批评具有如下特色。

第一，批评的政治功利性与实践性品格的结合。阶级论批评是具有强烈的政治功利性的批评理论，甚至具有强烈的实用主义的色彩，特别是毛泽东1942年延安《讲话》以后，阶级论批评直接服务于党在具体历史时期的特定的政治政策，在塑造左翼文学——尤其是延安文学——的经典艺术作品中，起到了巨大的作用。可以说在这种批评理论的推动下，以赵树理及其小说为代表的一批解放区作家、作品以崭新的姿态进入当代文学经典的行列，并在建国后，对新中国文学艺术的发展起到了理论规范的作用。它具有自觉而强烈的革命使命感和目的性，在中国现代民族国家建立的历史进程中，起到了不可忽视的作用。

在这种批评中，政治话语——不是詹姆逊所说的以一种"绝对视域"①的形式隐含在文艺批评中，而是以一种直接目的论的形式成为批评的内在组织结构与衡量标准。我们不能忽视阶级论批评背后隐含的政治远景，即文艺作为一种宣传，应该而且必须服务于政治。在周扬那里，这一远景在1942年后更明确为文艺应该服务于具体的政治政策；而在胡风那里，文艺的政治性则是通过主体的"主观精神"而实现的。

第二，重内容、轻形式技巧的一元价值取向。内容和形式之间的辩证关系一直是阶级论批评中的一个主要问题，尽管都承认内容和形式应该是统一的，但在

① ［美］詹姆逊：《政治无意识》，王逢振、陈永国译，北京：中国社会科学出版社1999年版，第8页。

具体的批评操作上，周扬和胡风截然相反。

周扬在批评的过程中更注重从思想内容的统一性中发现文本中所隐含的偏离的声音，同时试图指出这种偏离中所蕴含的作者在思想价值上存在的原因，进而分析文本形式中隐藏的统一或矛盾的因素。这里面实际上存在一个理论预设：出色的作品应该是内容与形式的完美统一。周扬相信，伟大的现实主义作品正是这种统一的典范，而批评家的任务就是在这样一种典范标准下，为创作指点迷津。

而胡风是十分轻视形式的，当然，他更看不起技巧①。他认为只要把握好内容，则与之相符合的形式会自然而然地发生。显然，胡风没有看到形式对内容的强烈制约作用，这也是为什么在评论里，胡风只谈思想，而很少论述形式因素的原因。而对于观念形态的"思想"，胡风认为，需要通过作家发挥自己的主观能动性，即前面所说的一种对于生活的"感受力和热情"，来与观念相融和，方可创造出现实主义的作品。我们不能否认胡风强调人的主观能动性因素的积极价值，特别是他对创作中主体心理因素的突出中所包含的深刻性，但胡风的论述中的确有一种神秘主义色彩存在，而这一点正是周扬所反对的。周扬对冷静的理性主义的高扬中暗含着一种历史信念：凭借理性可以梳理混乱的历史，并让其按照主体的意志运转，从而达到历史发展的彼岸。也是在这种梳理过程中，主体会让符合理性要求的价值、观念进入到历史发展的潮流中来，并毫不留情地排斥并取消不同声音存在的权利。在这一点上，胡风实际上与周扬是一致的，只不过其表达形态上发生了变化：胡风的历史理性更突出主体的内在情感因素，一个更情绪化的主体，但并不意味着他更尊重不同的意见。

第三，理性控制与生命体验之间的张力。必须承认的一点是，阶级论批评模式中存在一个十分明显的断裂带，即社会学的观念与美学的形式之间的连接问题。在解决这个连接问题上，周扬和胡风存在明显的区别。在周扬的理论中，社会意识、哲学观念的形象化，是由观念向审美转换的中介，作家的重要任务就是要完成这种转化。而在胡风那里，转化的中介不是外在于主体的，它必须经过主体"主观精神"的能动作用，外部世界的材料必须进入主体的"熔炉"②中，才可以成为一个新的形式。所以在周扬那里，转化的过程表现为一种客观的操作过程，一个冷静的理性控制的过程；而在胡风那里，个体转化的主观色彩，主体与现

---

① 在《关于题材，关于"技巧"，关于接受遗产》中，胡风明确表示，他不喜欢"技巧"这个词，甚至是"讨厌"它。与"技巧"这个词相比，胡风更愿意用"表现能力"这个词（见《胡风评论集》（中卷），北京：人民文学出版社 1984 年版，第 363 页）。

② 胡风：《为初执笔者的创作谈》，《胡风评论集》（上卷），北京：人民文学出版社 1984 年版，第 230 页。

实之间的体验与被体验，搏斗与反抗的过程，具有强烈的心理学色彩。也是在这个意义上，胡风更清楚地认识到了艺术创作过程的复杂性，而这也是周扬理论所欠缺的地方。但胡风的这种观点，在阶级论批评的群体中毕竟是个别的。

第四，重视创作过程的挖掘，而轻视读者的接受作用。从总体上说，阶级论批评是一种创作论，套用艾布拉姆斯的四要素说，在世界、作者、文本、读者四要素中，更注重发掘世界与作者、作者与文本之间的建构方式，读者在更多的情况下是被启蒙和教育的对象。尽管在阶级论批评的各种争执中，读者是非常重要的因素，但在具体批评的操作过程中，读者不过是批评者对被批评者保持批评压力的一种重要手段。

所以，在阶级论批评的结构中是存在着一定等级关系的，读者这个因素是最低的，这与阶级论批评的政治目的有着密切的关系。因为在国家现代性的进程中，重要的是教育、塑造出符合这个进程的主体来。当然，在世界、作者和作品三者的关系中，不同的阶级论批评者之间存在着相当大的差异。在周扬那里，作者相对于世界和作品似乎是一个低一级的因素，因为问题的关键是作品如何反映现实；而作者能否成功地将现实反映在作品中，其决定性因素并不在作者本人，而在他是否首先具备了先进的无产阶级意识。但在胡风那里，作者的因素则是第一位的，主体具有"熔炉"的作用，一切现实只有经过一个积极主动的主体才可以被反映出来；而作品在这种主体的催动下，只是一个自然而然的结果了。

四、个案分析

下面，我们以周扬 1946 年写的《论赵树理的创作》和胡风 1941 年写的《论〈北京人〉》为例，考察一下阶级论批评的"主题—形象"批评模式的展开方式。

在具体的文艺批评实践上，周扬的《论赵树理的创作》在发现并塑造解放区文学经典的过程中占据着理论批判的经典地位。《论赵树理的创作》一文诞生的背景是，毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》作为解放区文艺的指导方针和政策已经确立了不可动摇的位置，而理论的正确性必须通过具体的创作实践才能得到印证。这也就是当赵树理的创作被发掘出来以后，包括周扬、郭沫若等在内的理论家们给以很高评价的原因了。

首先，从揭示文本主题意义的角度，在《论赵树理的创作》一文中，周扬结合解放区政治形势的巨大变化，揭示出了赵树理的作品"是文学创作上的一个重

要收获,是毛泽东文艺思想在创作上实践的一个胜利"①。论文在交代了当前正在发生的巨大变革的政治环境以后,指出《小二黑结婚》、《李有才板话》、《李家庄的变迁》是赵树理为我们描绘的三幅在农村发生的伟大变革的图景。在周扬看来,赵树理的小说能够获得成功的前提就是他的作品在一定程度上传达出了历史发展的本质规律,而这一切又具体体现在小说的人物塑造和语言上。

在人物塑造上,周扬认为,赵树理小说的特点首先体现在小说中的人物总是被置于一定的斗争环境中,作者通过描写外部世界的变化折射出人物性格的变化,同时这种变化又体现出了作为阶级对立的人物之间关系的鲜明性。贫苦农民所具有的阶级本能和经验与小说所反映出来的进步、落后、反动三个层面人物之间的矛盾和斗争,都层次清晰地被赵树理揭示了出来。赵树理小说的另一个特点是作者"总是通过人物自己的行动和语言来显示他们的性格,表现他们的思想情绪"②,而这正与周扬一直强调的冷静的现实主义文学标准相符合。此外,周扬认为,赵树理与他的生活环境有着密切的联系,他不仅是生活的观察者,更是革命斗争的实践者。这对于小说的成功无疑是一个决定性的因素,也是这个因素使得作者在塑造农民的时候,可以准确地把握住农民的所喜所忧、所想所思。赵树理的小说在批判与歌颂的并立中揭示了农民群众只有在党的领导下才能真正走上翻身解放之路的历史必然性。

最后,评论又从文艺大众化的要求出发讨论了赵树理小说中语言上所具有的巨大感染力,而这种力量正是在《讲话》发表以后,作家积极向人民群众学习,努力发掘民间语言、民间形式的结果。周扬认为,赵树理小说语言来自于现实又高于现实,来自于民间又能有新的发现与创造,赵树理的小说成功地将"艺术性和大众性相当高度地结合起来了"③。

我们可以看出,在《讲话》的影响下,周扬努力发掘艺术文本中的政治主题及其形象化的统一之处,但这种统一是在先验观念操纵的前提下进行的。与之相反的是,同样是发掘文本的主题,胡风的批评更注重其中作家的主体因素对作家创作的影响,探讨作家如何积极地将主观精神与客观现实完整地统一在一处。这一特点充分体现在1941年胡风对曹禺戏剧的评论《论〈北京人〉》中。

在评价曹禺的《北京人》时,胡风认为评价一个作家及其作品首先应该把握住两方面的内容,"我们一方面积极地要求把握现实生活的作者底主观力量,一方面也积极地要求被作者所把握的现实生活底客观性……"④以此为据,胡风从

---

① 周扬:《论赵树理的创作》,《周扬文集》(卷1),北京:人民文学出版社1984年版,第498页。
② 周扬:《论赵树理的创作》,《周扬文集》(卷1),北京:人民文学出版社1984年版,第492页。
③ 周扬:《论赵树理的创作》,《周扬文集》(卷1),北京:人民文学出版社1984年版,第498页。
④ 胡风:《论〈北京人〉》,《胡风评论集》(中卷),北京:人民文学出版社1984年版,第387页。

人物形象入手指出曹禺的《北京人》存在着人物塑造上的重大缺陷，这种缺陷产生的原因来自于作者所描述的现实与历史真实之间的张力。

胡风认为《北京人》中的人物可以划分为三种：一是多余人，二是“托梦的人”，三是从多余人的寄生下走向“托梦的人”所指示的新生道路的人。在这三类人物中，多余人是曹禺最熟悉的，同时也是数量最多的，因此是塑造得最成功的，像曾浩、曾思懿等属此类。而“托梦的人”和走向新生的人则性格单纯、模糊得多，原因在于他们都是现实中没有的。比如作品中的“北京人”，他们指示的是人生的理想，但他们缺少现实感，实际与作者隔着一层。作者在后两类人物身上寄托了自己的理想，希望给那些生活在困苦中，但又不甘于困苦的人以出路和光明。因此尽管作品中的“北京人”在形象和功能上存在着争议，但在胡风看来，他还是有着深刻的现实基础的。

那么什么是艺术中的“现实”呢？在胡风看来“所谓现实的，那意思是，它反映了历史的真实……”①从这样一种“现实”的角度来看，曹禺的《北京人》没有把握住历史所具有的复杂性，没有看到激烈的社会洪流的变迁。因而作品中所有的人物似乎都被封闭在一个相对独立的空间中，外面的世界很难对它产生影响，这直接导致了作品在主题与内容上的单纯性，并使得人物性格在整体上产生了简单感。而“人物性格底单纯，也就是人与人的关系底单纯，那结果是抹杀了小的社会和大的社会的交涉，旧的社会和新的社会的交涉”②。因此，作者看不到希望之所在，并采用了一种具有神秘色彩的象征主义手法来暗示人物的未来。

胡风同时认为，虽然《北京人》在人物性格塑造上存在着不足，但不能因此而抹杀作者的主观努力，至少在曹禺是“决不使他的人物丧失了自己，决不使他底人物成为概念底留声机。即令那完全是从概念造出来的人物罢，好像他也能够把那概念变成某一程度的活的心理状态，用具体的语言和适当的动作使观众得到一个好像那是具有真实性的人物的假象”③。在胡风看来，这才是一个艺术家最宝贵的才能。

五 进一步阅读书目

1.《胡风评论集》(上、中、下卷)，北京：人民文学出版社 1984 年版。

---

① 胡风：《论〈北京人〉》，《胡风评论集》(中卷)，北京：人民文学出版社 1984 年版，第 390 页。
② 胡风：《论〈北京人〉》，《胡风评论集》(中卷)，北京：人民文学出版社 1984 年版，第 393 页。
③ 胡风：《论〈北京人〉》，《胡风评论集》(中卷)，北京：人民文学出版社 1984 年版，第 395 页。

2.《周扬文集》(1～4卷)，北京：人民文学出版社1984年版。
3.《周扬集》，北京：中国社会科学出版社2000年版。

批评理论术语小词典

（按本书出现顺序排列）

1. 批评理论(critical theory)　是指对文学理论与文学批评之间的传统鸿沟被填平的重新反思与自我反思状态，即是那种始终不离批评的理论、处处从批评出发的理论，更具体地说，是指在对文本修辞的开放性分析中质疑常识、透视社会、反思理论本身的跨学科言说。

2. 俄国形式主义(Russian Formalism)　是指1915年到1930年间在俄国—苏联出现的一种以考察文学形式为中心的文学批评潮流，代表人物有莫斯科语言小组(Moscow Linguistic Circle)的雅各布逊(Roman Jakobson，1896—1982)和波格蒂莱夫(Peter Bogatyrev)，以及诗歌语言研究会(The Society for the Study of Poetic Language)的什克洛夫斯基(Viktor Shklovsky，1893—1984)、坦尼亚诺夫(Yury Tynyanov，1894—1943)和艾亨鲍姆(Boris Eikhenbaum，1886—1959)。这种形式主义思潮给后来的结构主义以深刻影响。

3. 新批评(New Criticism)　是指20世纪三四十年代在英美崛起并流行的以文学文本词语及其关系为中心、倡导文本细读的批评理论流派。它的理论和方法论先驱是英国的瑞查兹(Ivor Armstrong Richards，1893—1979)和美国的艾略特(Thomas Stearns Eliot，1888—1965)，创始者则是美国的兰色姆(John Crowe Ransom，1888—1974)，最初追随他的是他的三个学生布鲁克斯(Cleath Brooks，1906—1994)、泰特(Allen Tate，1888—1979)和沃伦(Robert Penn Warren，1905—1989)，随后加入的还有维姆萨特(William Kurtz Wimsatt，1907—1975)和比尔兹利(Monroe Curtis Beardsley，1915—1985)、韦勒克(René Wellek，1903—1995)、奥斯汀·沃伦(Austin Warren，1877—1962)等。

4. 心理分析批评(psychoanalytic criticism，又译精神分析批评)　是弗洛伊德(Sigmund Freud，1856—1939)于20世纪初开创、随后盛行于欧洲、以探究文本的无意识结构及文化功能为中心的批评理论流派。其代表人物除弗洛伊德本人外，还有瑞士心理分析学家荣格(Carl Gustav Jung，1875—1961)、法国心理分析学家拉康(Jacques Lacan，1901—1981)等。

5. 结构主义批评(Structuralist Criticism)　是指发端于两次世界大战期间并在20世纪60年代勃兴于欧美的、把所有文化现象都视为符号结构加以分析的

一种文化思潮（含文学批评思潮）。它源于20世纪初瑞士语言学家索绪尔（Ferdinand de Saussure,1857—1913）的语言学理论，其主要创始人是法国人类学家列维－斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss,1908—1990），随之而起的有法国的巴特（Roland Barthes,1915—1980）、路易·阿尔都塞（Louis Althusser,1918—1990）、米歇尔·福柯（Michel Foucault,1926—1984）和雅克·拉康（Jacques Lacan,1901—1981）、托多洛夫（Tzvetan Todorov,1939— ）、格雷马斯（A. J. Greimas,1917—1992）、热奈特（Gérard Genette,1930— ）等众多批评理论家。

6. 解构批评（deconstructive criticism） 是指20世纪六七十年代在以德里达（Jacques Derrida,1930—2004）为代表的解构主义思想基础上形成的一种阅读方法、哲学策略和批评理论，其代表人物有美国耶鲁大学的批评理论家保罗·德曼（Paul de Man,1919—1983）、哈罗德·布鲁姆（Harold Bloom,1930— ）、杰弗里·哈特曼（Geoffrey Hartman,1929— ）、希利斯·米勒（J. Hillis Miller,1928— ）等。

7. 阐释—接受批评（Hermeneutical-Receptive Criticism） 是指20世纪前期至中叶兴起于德国、随后波及欧美，以读者阐释或接受为中心的批评流派，其主要代表人物有德国的海德格尔（Martin Heidegger,1889—1976）、伽达默尔（Robert Hans-Georg Gadamer,1900—2002）、汉斯·罗伯特·尧斯（Hans Robert Jauss,1921—1997）和沃尔夫冈·伊瑟尔（Wolfgang Iser,1926— ）等。

8. 西方马克思主义批评（Western Marxist Criticism） 是指20世纪兴起于欧美的一种在马克思主义原理基础上借鉴其他种种思潮、从事当代文化批判的批评流派，其代表人物有卢卡契（George Lukacs,1885—1971）、恩斯特·布洛赫（Ernst Bloch,1885—1977）、葛兰西（Antonio Gramsci,1891—1937）、霍克海默（Max Horkheimer,1895—1973）、阿多诺（Theodor Adorno,1903—1969）、本雅明（Walter Benjiamin,1892—1940）、马尔库塞（Herbert Marcuse,1898—1979）、弗洛姆（Erich Fromm,1900—1980）、阿尔都塞（Louis Althusser,1918—1980）、哈贝马斯（Jurgen Habermas,1929— ）、詹姆逊（Fredric Jameson,1941— ）、伊格尔顿（Terry Eagleton,1945— ）等。

9. 新历史主义批评（New Historicist Criticism） 又称文化诗学（Cultural Poetics），是指20世纪七八十年代兴盛于美英的一种注重考辨文本历史因素的批评理论流派，其代表人物有斯蒂芬·葛林伯雷（Stephen Greenblatt）、路易斯·孟酬士（Louis Montrose）和乔纳森·多利莫尔（Jonathan Dollimore）等。

10. 后殖民批评（postcolonial criticism） 是指20世纪70年代兴起于美国、建立在后殖民主义（postcolonialism）基础上的一种批评理论话语，其代表人物有萨义德（Edward W. Said,1935—2003）、斯皮瓦克（Gayatri C. Spivak,1942— ）和霍米·K·巴芭（Homi K. Bhabha,1949— ）等。

11. "文化研究"(cultural studies)批评 "文化研究"不是一般地指对于文化的研究(the study of culture),而是指一种发端于20世纪50年代后期、兴盛于20世纪末,遍及文学、电影、电视、流行音乐、时尚、广告、日常生活等领域,注重发掘文本的文化内涵的批评理论。其先驱人物有英国文化批评家威廉斯(Raymond Williams,1921—1988)和霍加特(Richard Hoggart,1918—)。

12. 女性主义批评(Feminist Literary Cricism) 是指20世纪后期兴起于美国和欧洲、以女性性别意识为焦点去阐释文学与文化现象的批评理论。它主要包括英美学派和法国学派两大分支。英美学派女性主义批评代表人物有凯特·米利特(Kate Millet,1934—)、桑德拉·吉尔伯特(Sandra Gilbert,1936—)、苏珊·格巴(Susan Gubar,1944—)和伊莱恩·肖瓦尔特(Elaine Showalter,1941—)等,法国学派女性主义批评代表人物有朱莉亚·克莉丝蒂娃(Julia Kristeva,1941—)、埃莱娜·西苏(Hélène Cixous,1938—)和露丝·伊瑞格瑞(Luce Irigaray,1930—)等。

13. 中国现代批评理论 中国现代批评理论是指从晚清至今的文学批评理论,主要形态及代表人物有意境论批评(王国维)、节奏论批评(宗白华)、人格论批评(李长之)、象征论批评(梁宗岱)、印象论批评(李健吾)、语言论批评(朱光潜、叶公超)、阶级论批评(周扬、胡风)等。

14. 意境论批评 是一种发端于古代而盛行于现代的批评理论方式,是指由王国维(1877—1927)开创的以意境为中心的批评理论,代表人物还有宗白华(1897—1986)等。意境是指能在具体、有限的物象、事件、场景中唤起无限的时间和空间体验,从而对人生、历史、宇宙获得哲理性感知和领悟的特定过程或状态,是特定的艺术形象和它所表现的艺术情趣与氛围及其可能触发的丰富的艺术联想与幻想的总和。

15. 节奏论批评 是指以宗白华为代表、关注文本节奏及其与文化精神的关联的批评理论。

16. 人格论批评 是指以李长之(1910—1978)为代表、标举理想人格及其在文本中的语言呈现的批评理论。

17. 象征论批评 是指受欧洲象征主义影响而在中国20世纪前期出现、尤其注重文本语言的暗示特性的批评理论方式,代表人物有20年代的穆木天、王独清等,30、40年代的梁宗岱、李健吾、袁可嘉等。其中努力最多、成就最大的当推梁宗岱(1903—1983)。

18. 印象论批评 是指20世纪30年代中国出现的一种以阅读直觉为核心的批评理论方式,其主要代表人物是李健吾(1906—1982)。

19. 语言论批评 是指出现于20世纪上半叶的、主要关注文学语言问题的批评理论方式,代表人物有朱光潜(1897—1986)和叶公超(1904—1981)。

20. 阶级论批评　是指于20世纪上半叶发端和成型、50至70年代盛行、旨在阐发文学作品的阶级利益属性的批评理论，代表人物有周扬(1908—1989)和胡风(1902—1985)等。

后　　记

在这本教材编成并即将付梓之际，不妨就编撰缘起及过程向读者朋友作一简要汇报。

编写一部高校文学批评理论与实践课程教材，是我多年的愿望。在1997年年底申报教育部师范司高等师范院校课程改革项目时，我在论证"在双向拓展中更新文学理论课程体系"及其配套改革方案过程中，提出在本科高年级开设"批评理论与实践"课程的最初设想。我认为，在文学理论课程体系的"双向拓展"战略中，文化分析和批评理论集中代表着重要的两"向"。与面向宏观的文化分析不同，"批评理论与实践"就是要直面具体文本，运用各种可能的现代批评理论方式展开文本分析实践，因而承担起"双向拓展"中不可或缺的一"向"的重任。这个设想得到我们文艺学学科点带头人童庆炳先生的大力支持，随即付诸实施。从那时起，我和我的同事们在本科生、硕士生和博士生课程中逐步探索，做了一些批评理论与实践课程的教学与科研尝试，积累了必要的经验。我自己在2002年春季给本科生三年级开设的"文学批评方法论"课实际上就形成了"批评理论与实践"课。同时，本学科点的李春青、季广茂、曹卫东、赵勇、陈太胜、陈雪虎等老师也在这方面做了许多积极的探索。

在上述教学过程中，我和同事们都感到教材十分重要。鉴于国内尚无人从事此项工作，不妨先借用国外的。借赴多伦多大学和哈佛大学访学之机，我特意多方搜求此类英文教材。特别值得一提的是，我在多伦多时，多伦多大学东亚系林理彰(Richard Lynn)教授和蔡咏春博士都向我介绍了教材使用情况。承蒙魏时煜博士介绍，我与碰巧前往度假的美国匹兹堡大学鲁晓鹏教授会面，当他和我同逛多伦多一家家有名的学术书店(包括特价书店)时，由他推荐我买到了几种教材。后来去哈佛，在宇文所安(Stephen Owen)教授和田晓菲博士的家中，还有周成荫博士的课堂上，以及与王宇根博士和罗靓博士等的交谈中，我又有了新的收获。在此谨向他们表示感谢。

从2000年起，我与曾先后来我校兼课的鲁晓鹏教授(现任教于加州大学戴维斯校区)、王柯平教授(北京第二外国语大学)及其他同事，在本科生、硕士生和博士生课程中先后尝试过使用一系列国外引进教材，获益颇多。下面不妨开列出我自己使用过的几种。

1. Keith Green & Jill Le Bihan(1995), *Critical Theory and Practice: A Course-*

book, London: Routledge.（格林和彼安：《批评理论与实践教程》，伦敦 1995 年版。）

2. Charles E. Bressler(1999), *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, New Jersey: Pretence-Hall.（布莱斯勒：《文学批评：理论与实践导论》，新泽西 1999 年版。）

3. Elaine Baldwin, Brian Longhurst, Scott McCracken, Miles Ogborn and Greg Smith (1999), *Introducing Cultural Studies*, London: Prentice Hall Europe.（鲍德温等：《文化研究导论》，伦敦 1999 年版。）

4. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (1990, 1995) (eds.) *Critical Terms for Literary Study*, With a new Preface by Thomas McLaughlin, 2nd ed., Chicago and London: The University of Chicago Press.（兰特理夏和麦克拉夫林主编：《文学研究中的批评术语》，芝加哥和伦敦 1990 年初版、1995 年再版。）

5. Joseph Gibaldi(1992)(ed.) *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*, 2nd ed., New York: The Modern Laguage Association of America.（吉巴尔迪主编：《现代语言文学学术导引》，纽约 1992 年版。）

实际地使用这些国外教材，等于为我们自己动手编撰教材竖立起一面面镜子，映照出未来"国产"教材的某些雏形或坯胎。我的个人体会是，这五种英文原版教材各有其针对性和特色。格林和彼安的《批评理论与实践教程》主要是国外名家经典原著摘录，配以阅读导引，适合于研究生的专业学习，但缺少具体讲解和阐述，更无文本分析实例，对中国本科生来说偏深。布莱斯勒的《文学批评：理论与实践导论》则是对各种批评理论流派的具体讲解和阐述，还配以专家范文和学生范文及阅读书目，在教学中很受研究生欢迎，但一是对大多数本科生来说程度略深，二是没有中国批评理论传统的位置。鲍德温等的《文化研究导论》在具体介绍文化研究方面颇为出色，受到硕士生们称道，普遍感觉对从事文学文本分析实践十分有益，不过一来不是批评理论的专门教材，二来对于本科生还是程度过深。兰特理夏和麦克拉夫林主编的《文学研究中的批评术语》汇集了当代批评理论中的热门概念，如 representation（再现）、structure（结构）、writing（写作）、discourse（话语）、narrative（叙事）、figurative language（修饰语）、gender（性别）、culture（文化）、rhetoric（修辞）等，约请文学批评理论领域的名家如 J. Hillis Miller, Stanley Fish, Stephen Greenblatt 等撰写专文加以阐述，有助于研究生、特别是博士生了解批评理论的重要术语及问题，当然其语言和专业程度都不浅。至于吉巴尔迪主编的《现代语言文学学术导引》，作为英美大学文学专业研究生的学术研究入门书，10 年来久负盛名，也受到我们的博士生的欢迎，成为文艺学专业博士生必读书之一，但显然不能直接用于本科教学。

这些它山采石经历，让我在深受启迪的同时，更深切地感受到自己动手编写本科生教材的必要。一方面，我们在研究生课程教学中当然要继续采用国外教材；但另一方面，我们更要尽快编写适用于我国高校本科教学实践的批评理论与实践教材，这种教材应当汇通中西批评理论，切入文学文本分析实际，尤其是能对中国现代批评理论传统加以阐发，以便建构起中国自己的文学批评理论与实践教学体系。这样的教材只能由我们自己来编写。

到 2002 年，正值北京市开展高等教育精品课程教材立项申报工作，当童庆炳先生嘱咐我积极申报时，我感觉编写批评理论与实践教程的时机渐趋成熟，就提出了这个选题，再一次获得童先生支持。于是，我约请我们学科点内外的十几位中青年教师和博士一道组成"批评理论与实践教程"课题组，申报终获通过。在项目进展过程中，童先生又慨允将本教材纳入他主持的教育部国家级百门精品课程教材建设项目"文学理论教程"教材系列中。所以，本书能够现在完成并出版，正是童庆炳先生支持、指点和提携的结果，在此谨向童先生致以深切的谢意。

本书编写组成员及分工情况如下：

第 1、14 章：王一川（北京师范大学）

第 2 章：李春青（北京师范大学）

第 3、4 章：季广茂（北京师范大学）

第 5、16 章：胡继华（北京第二外国语大学）

第 6、7 章：陈雪虎（北京师范大学）

第 8、9 章：曹卫东（北京师范大学）

第 10、18 章：陈太胜（北京师范大学）

第 11、12 章：赵勇（北京师范大学）

第 13 章：刘莉（北京工商大学）

第 15 章：范方俊（中国人民大学）

第 17 章：梁刚（北京邮电大学）

第 19 章：黄键（福建师范大学）

第 20 章：何浩（北京师范大学）

第 21 章：石天强（南开大学）

上面名单里的多是年轻或比较年轻的博士，也有博士生和博士后，年长的不到 50 岁，年轻的不足 30 岁，大多在 30 至 40 岁之间。这确实是一支有着进取活力和创新欲望的年轻学术团队，同心协力地想在批评理论与实践教材这一新领域做点实实在在的事情。在协力构想、反复切磋编写大纲及细则后，我们在 2003 年年初步入实际写作阶段，中间克服了北京"非典"时期的特殊困扰，终于在 2004 年夏基本完成初稿写作。随即由我承担全书统

稿工作。本书能在现在定稿，当然得感谢编写组成员的辛勤工作和积极配合。有的成员还抱病坚持写作，或者在忙碌中尽量挤时间完成任务，令人感动。同时，由于大家的宽容大度，我得以对初稿作了一些必要的调整或者提出调整建议，以便使这项国内初创性工作能在内容、体例、结构、行文及注释等方面都尽量趋于协调和合理，达到一定的学术水平。如果本书有一些可取之处，得归功于大家的创造性探索和协作精神；倘还有不尽如人意之处，责任在我。

还要提及的是，按预定编撰计划，本书第3、4、5、6、7、8、9、10、11、12、13章各收录"学生范文"1篇，共11篇。它们全部出自北京师范大学文学院汉语言文学专业和编辑专业本科生之手。这些文章的题目及作者是(以章次为序)：

陌生之美——《〈野草〉题辞》的形式主义分析	2002级	战　洋
梦境的冲突与和谐——从"新批评"的角度看《无题·来是空言去绝踪》	2002级	易莲媛
罂粟飘香的无意识世界——《罂粟之家》的心理分析片断	2002级	金　浪
一个关于生存困境的多重寓言——试析《鸟人》	2001级	魏　英
神话耶？鬼话耶？——《聂小倩》解读一种	2001级	董　阳
阅读视野嬗变中的《影的告别》	2001级	符佳佳
没有反抗的痛苦——从法兰克福学派透视《手机》	2001级	周　玲
个人意识与历史叙述	1998级	周文翰
想像的上海	2001级	冯雪峰
谁的什刹海——消费空间与生活空间的争夺战	2001级	姚静静
决绝的背离和坚定的重构 ——《私人生活》的女性主义姿态	2001级	甘成昀

值此机会，谨向这些"学生范文"的年轻作者们致谢，正是他们的积极参与，确保了我们这部教材的预定创新计划得以付诸实施。

本书是2002年北京市高等教育精品教材建设重点项目"批评理论与实践教程"的最终成果。特向支持本项目建设的北京师范大学教务处、北京市教委及中国人民大学陈传才教授等致以衷心的感谢。

在本项目进展过程中，我向高等教育出版社文科分社徐挥副社长谈了把本书交由该社出版的提议，得到了他的大力支持。他不仅慨允接受本书，而且还提出了把本书及我们学科点拟编其他几种教材都纳入童庆炳先生主持的国家级精品教材建设项目系列成果的创意。在此我要向徐挥先生致以真诚的感谢。

高等教育出版社责任编辑肖冬民先生，以细心周到的工作，帮助本书提高了编校质量，避免了一些可能的错漏。策划编辑云慧霞博士从确定出版选题时起就参与了相关工作。特向他们致以衷心的感谢。

限于我们的水平，本书难免存在不足，恳请读者朋友和专家批评指正。

王川

2004年8月1日初稿于北京师范大学，9月28日改定，

2005年1月10日校阅完毕